

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Filozofická fakulta
Ústav pro dějiny umění

Diplomová práce

Bc. Eliška Koryntová

**Prostor barokní architektury
v pojetí české kritiky ve 20 století**

Baroque Architectural Space in the Conception of
Czech Criticism in the 20th Century

Praha 2015

Vedoucí práce: Ing. Petr Macek, PhD.

I.díl diplomové práce

Barokní architektonický prostor v textech českých historiků umění

Děkuji Ing. Petru Mackovi, PhD. za odborné vedení práce a jeho citlivý přístup. Panu Prof. PhDr. Rostislavu Šváchovi děkuji za konzultaci tématu a cenné připomínky. Děkuji také celé mé rodině za podporu při psaní diplomové práce, zvláště mému příteli Jarinu Krouzovi.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 10. 5. 2015

Eliška Koryntová

Klíčová slova (česky): architektura, baroko, prostor, dynamická architektura, perspektivní barok, křivky v architektuře, teorie umění, metafora, jazyk kritiky, Vojtěch Birnbaum, Mojmír Horyna, Václav Mencl, Oldřich Stefan, Václav Richter, Milan Pavlík, Rostislav Švácha, Dalibor Veselý, Zdeněk Kalista

Klíčová slova (anglicky): architecture, baroque, space, dynamic architecture, perspective baroque, curves in architecture, art theory, metaphor, language of criticism, Vojtěch Birnbaum, Mojmír Horyna, Václav Mencl, Oldřich Stefan, Václav Richter, Milan Pavlík, Rostislav Švácha, Dalibor Veselý, Zdeněk Kalista

Abstrakt (česky)

V diplomové práci shrnuji názory českých historiků umění 20. století na barokní architektonický prostor. Oblast svého zájmu jsem vymezila především na prostor sakrální architektury. Výchozím bodem této práce jsou především texty týkající se barokního architektonického prostoru – práce má tedy převážně charakter metodologický a teoretický. V úvodní části práce se zabývám vznikem teoretického pojmu „architektonický prostor“ a také se věnuji umělecko-historickým metodám, pomocí nichž lze architektonický prostor teoreticky uchopit. Na základě četby textů českých historiků umění, kteří se zabývají barokem, jsem určila tři základní témata charakteristická pro bádání o barokním architektonickém prostoru: *tendenci k emancipaci architektonického prostoru, důraz na časové prožívání architektonického prostoru a zájem o světelné kvality architektonického prostoru*. V kapitole zaměřené na časové prožívání architektonického prostoru se zabývám také *iluzí pohybu ovládajícího barokní architektonický prostor, paralelou mezi barokní architekturou a hudební skladbou a principem tvorby tzv. „pohybového prostoru“ pomocí iluzivně působících křivek*. V této diplomové práci se věnuji také analýze poetického způsobu popisu barokního prostoru, který vyplývá ze skutečnosti, že při vnímání architektury dochází k přímé interakci s tělesným uspořádáním člověka. Oporu pro používání metafor při popisu architektonického prostoru nacházím v myšlenkách Martina Heideggera, Hanse Georga Gadamera, Marka Johnsona a Georga Lakoffa. V závěrečné části textu představuji barokní pohled na sakrální architektonický prostor. Ten se pokouším rekonstruovat skrze dobové texty, přičemž jsem se soustředila spíše na texty z oblasti náboženství, než na rozbor architektonické. Protože se v tomto textu věnuji symbolickým kvalitám barokního prostoru, uvádím čtenáře do složité problematiky symbolického vyjadřování. Zatímco se v první části práce věnuji výkladu současného pohledu na barokní architektonický prostor, v závěrečné části provádím rozbor barokního pohledu.

Abstract (in English)

This thesis is a summary of opinions coming from 20th century Czech art historians which wrote about baroque architectural space. Based on reading texts from them I have chosen three cardinal themes characterizing the research of baroque architectural space: *tendencies to emancipate architectural space, emphasis on the time based experience of architectural space and interest in luminary qualities of architectural space*. In the chapter about time based experience of architectural space I am dealing with *the illusion of movement that creates baroque architectural space, with the parallel between baroque architecture and baroque musical compositions and with the principles of designing the so called “moving space” by using illusionary splines*. I find a tendency to describe baroque architectural space in a poetical way by Czech art historians due to the process of perceiving architecture happening through the interaction of the human body arrangement. I am focused on philosophy of Martin Heidegger and Hans Georg Gadamer where the support of metaphoric description of baroque architectural space can be found. In the final part of this thesis I write about the symbolic qualities of sacral baroque architectural space. I consider the spatial relationship “above” and “down” as an interpretation of the relationship “heaven” and “earthbound”. The proofing for it is found in the Holy Bible, in the baroque religious writings and other period related texts. When describing symbolical qualities of baroque architectural space I use orientation metaphors of Mark Johnson and Georg Lakoff. While the first part of the thesis is dedicated to the explanation of the contemporary understanding of baroque architectural space, the second part is dedicated to the analysis of baroque era sight on the topic.

Obsah

1. Předmluva – vymezení práce a její hlavní cíle

1.1. Struktura práce	11
1.2. Použitá metoda	11
1.3. I.díl práce – Barokní architektonický prostor v textech českých historiků umění	11
1.4. II. díl práce – Symbolické kvality barokního architektonického prostoru	13

2. Metodologický úvod

2.1. Vznik teoretického pojmu prostor	16
2.2. Problematika uchopení architektonického prostoru	21
2.3. Architektonický prostor jako filosofický problém	
2.4. Metody, pomocí nichž se historikové umění snaží teoreticky uchopit architektonický prostor – vztah mezi konceptuální a perceptuální složkou umění	25
2.5. Symbolický jazyk architektury a metody, pomocí nichž je interpretován	31

3. Emancipace barokního architektonického prostoru

3.1. Prostor barokní architektury jako autonomní výtvarná forma	50
3.2. Důraz na plastické modelování stěny v barokní architektuře	55
3.3. Motiv baldachýnu v barokní architektuře a s ním související pojetí „otevřeného“ prostoru	58
3.4. Syntetizující pohled: barokní architektura jako dualita hmoty a prostoru	63

4. Časová dimenze barokního architektonického prostoru

4.1. Důraz na zažívání prostoru skrze vlastní tělo: architektura jako „tělesný“ jazyk	75
4.2. Iluze pohybu ovládajícího barokní architektonický prostor: princip „zmrzlého okamžiku“	77
4.3. Paralela barokního prostoru s barokní hudební skladbou	84

4.4. Působení prostorových křivek v barokním prostoru: důraz na pohyb diváka	88
4.5. Motiv vykláněného pasu jako základní prvek barokní křivkové architektury	92
4.6. Tvorba tzv. „pohybového“ prostoru pomocí iluzivně působících křivek	96
4.7. Iluzivní zobrazení a preferované stanoviště diváka – vztah mezi perspektivou architektury a fotografií	101
5. <u>Světelné kvality barokního architektonického prostoru</u>	
5.1. Působení světla v architektonickém prostoru	129
5.2. Světelný prostor jako emanace inteligibilního světa	130
5.3. Fenomenologické východisko Dalibora Veselého a jeho koncept světla v barokní architektuře	130
5.4. Dalibor Veselý a jeho interpretace pojetí světla u Guarina Guariniho	132
5.5. Zprostředkující úloha světla v prostoru chrámu ve Zwiefaltenu	135
5.6. Světelný prostor v pojetí Mojžíře Horyny	137
5.7. Sakralizace světla pomocí světelného paprsku	139
5.8. Zpřítomnění nebeské skutečnosti pomocí zářícího světelného tvaru	141
5.9. Světelný prstenec vytvářející rozptýlené světlo	143
6. <u>Představa „otevřeného“ a „plynouceho“ prostoru: paralela mezi moderní a barokní architekturou</u>	
6.1. Metafora „dýchající membrány“ - relativizace stěny v kostele sv. Jana Nepomuckého	150
6.2. Sigfried Giedion a jeho paralely mezi barokní a moderní architekturou: důraz na časové prožívání architektury	155
6.3. „Křivková“ architektura 20. století a její vztah k barokní architektuře – hledání alternativy k modernistické „krabici“	159

7. <u>Důraz na přítomné prožívání barokního architektonického prostoru</u>	
7.1. Přítomné prožívání barokního architektonického prostoru a metaforický popis	169
7.2. Aktuální prožívání uměleckého díla u Hanse Georga Gadmaera	170
7.3. Aktuální prožívání architektury u českých autorů	171
8. <u>Seznam vyobrazení</u>	178

1. Předmluva – vymezení práce a její hlavní cíle

1.1. Struktura práce

Ve své diplomové práci shrnuji názory českých historiků umění 20. a 21. století na barokní architektonický prostor. Oblast svého zájmu jsem vymezila především na prostor sakrální architektury. Diplomovou práci rozdělují na dva díly, přičemž druhý díl představuje závěrečnou část práce. V prvním díle se zabývám názory českých badatelů 20. a 21. století na barokní architektonický prostor. V druhém díle se věnuji symbolickým kvalitám barokního architektonického prostoru. Nejdříve se věnuji jeho metaforickému a symbolickému popisu, ke kterému někteří historikové umění 20. století tíhnou. Poté se věnuji symbolickému pojetí sakrálního prostoru v baroku. Barokní pohled na sakrální architektonický prostor se pokouším rekonstruovat skrze dobové texty, přičemž jsem se soustředila spíše na texty z oblasti náboženství, než na architektonické traktáty.

1.2. Použitá metoda

Tato diplomová práce má charakter převážně teoretický a metodologický. V prvním díle se soustřeďuji na výklad textů českých historiků umění 20. století, v druhém díle se věnuji především výkladu barokních textů. Celou diplomovou práci prokládám svými vlastními postřehy založenými na formální a strukturální analýze. Pomocí formálního popisu architektury a pomocí názorných kreseb se snažím zviditelnit základní teze jednotlivých historiků umění. Ve své diplomové práci tedy kombinuji tři metody výkladu barokního architektonického prostoru: metodu výkladu skrze současné texty, skrze barokní texty a skrze analýzu vlastního vnímání.

1.3. I. díl práce – Barokní architektonický prostor v textech českých historiků umění

Výchozím bodem prvního dílu této diplomové práce jsou především texty týkající se barokního architektonického prostoru. Text prokládám doslovnými citacemi českých historiků umění, které posléze komentuji a myšlenkově rozvíjím. Skrze citace jednotlivých historiků umění se snažím určit, co konkrétně daný historik umění ve stavbě „vidí“ – na co soustřeďuje

svou pozornost a jaké aspekty architektury upřednostňuje. V úvodní části práce se zabývám vznikem teoretického pojmu „architektonický prostor“. Věnuji se umělecko-historickým metodám, pomocí nichž lze architektonický prostor teoreticky uchopit. V úvodní části textu také rámcově zpracovávám filosofické přesahy bádání o architektonickém prostoru. Barokní architektonický prostor se netýká pouze interiérů staveb, ale také urbanismu města, utváření cest a zušlechťování krajiny. V tomto případě se můžeme ptát, kde vlastně architektonický prostor končí? Architektonický prostor končí tam, kde není člověka, který by ho utvářel. Architektonický prostor tak zaplňuje v podstatě celý žitý prostor člověka, protože každé místo obývané člověkem je vždy nějakým způsobem architektonicky formulované, i když třeba v primitivní formě. Architektonický prostor tedy vlastně artikuluje celek světa a v této rovině se architektonický prostor stává předmětem filosofických úvah. Problematika architektonického prostoru se také dotýká obrazu světa, jak jej konstruuje fyzika a matematika. Tyto přesahy však pouze naznačuji v rámci filosofie, ale hlouběji se jimi nezabývám, protože překračují zaměření této práce a vyžadovaly by samostatně zaměřené studium.

Jádro prvního dílu práce tvoří názory českých historiků umění na barokní architektonický prostor. Na základě četby textů českých historiků umění, kteří se zabývají barokem, jsem určila tři základní témata typická pro bádání o architektonickém prostoru: *tendenci k emancipaci architektonického prostoru, časovou dimenzi barokního prostoru a světelné kvality architektonického prostoru*. V kapitole zaměřené na časové prožívání architektonického prostoru se zabývám také *iluzí pohybu ovládajícího barokní architektonický prostor, paralelou mezi barokní architekturou a hudební skladbou a principem tvorby tzv. „pohybového prostoru“ pomocí iluzivně působících křivek*. V průběhu celého textu se soustřeďuji na metodologická východiska jednotlivých badatelů, přičemž jejich názory záměrně stavím do vzájemné opozice. Názory badatelů, kteří upřednostňují formaci prostoru, stavím do opozice k těm autorům, kteří za hlavní rys barokní architektury považují plastickou formaci stěny. Východisko nalézám v přístupu slučujícím obě tendence – tedy v přístupu, který chápe prostorové uspořádání a plastickou formaci stěny jako dva navzájem se doplňující principy, které bez sebe nemohou existovat. Zajímá mě, jakým způsobem se názory českých badatelů na barokní architektonický prostor promítají do jejich hodnocení moderní a současné architektury. V samostatné kapitole se proto věnuji *paralelám mezi barokní a moderní architekturou*. Tendence srovnávat barokní architekturu s moderní je podle mě zakotvena ve

snaze vnímat barokní architekturu jako aktuální umělecké dílo. Tuto tendenci zpracovávám v kapitole věnující se *důrazu na přítomné prožívání barokního architektonického prostoru*.

Čeští badatelé se ve svých náhledech na definici barokního prostoru různí, a to někdy v otázkách zcela zásadních. Například v otázce, co to vlastně architektonický prostor je – zdali je hmotný či nehmotný, zdali je reálný, či je umělecko-historickým konstruktem. Leží podstata prostoru v materii stavby, jež prostor definuje pomocí hranic, nebo lze považovat prostor za samostatně uchopitelnou skutečnost? Takové úvahy často přesahují definici dějin umění jako disciplíny podložené všeobecně platnými fakty a přesouvají se do roviny osobního přesvědčení – do roviny vlastního způsobu poznávání světa, vycházejícího z osobního vnitřního nastavení. Domnívám se, že právě ze vzájemné opozice jednotlivých názorů vyvstává před čtenářem obraz problematiky barokního prostoru v celé své komplexnosti.

1.4. II. díl práce – Symbolické kvality barokního architektonického prostoru

Ve II. (závěrečném) dílu práce jsem se pokusila představit vlastní názor na architektonický prostor barokních sakrálních staveb, který vychází z premisy, že prostorové vztahy mohou být obdařeny symbolickými kvalitami. Z prostorových vztahů jsem si k podrobnější interpretaci vybrala prostorový vztah „dole – nahoře“. Než přistoupím k interpretaci tohoto prostorového vztahu, věnuji se metaforickému a symbolickému popisu barokního architektonického prostoru, který doplňuji základním úvodem do pojetí symbolu jako „*zjevení nepostižitelného Boha*“. Po tomto úvodu se věnuji rozboru barokních textů, které podle mě dokazují barokní tendenci symbolicky interpretovat prostorový vztah „*dole a nahoře*“ jako vztah mezi „*pozemským a nebeským*“.

V textech českých historiků umění 20. století lze vyzorovat tendenci k *metaforickému a symbolickému popisu barokního architektonického prostoru*. Poetický, osobně laděný popis podle mě vyplývá ze skutečnosti, že při vnímání architektury dochází k přímé interakci s tělesným uspořádáním člověka – prostor nás obklopuje a zažíváme ho skrze pohyb vlastního těla. Při popisu architektonického prostoru tak často nepopisujeme samotnou hmatatelnou konstrukci stavby, ale spíše naši tělesnou zkušenost, která se v daném prostoru odehrává. Jako oporu pro používání metafor při popisu architektonického prostoru se odvolávám na myšlenky Martina Heideggera, Hanse Georga Gadamera, Marka Johnsona a Georga Lakoffa.

Podrobněji se věnuji symbolickému popisu barokního architektonického prostoru u Mojžíře Horyny. Ukazují, že světelné metafory, které používá, vycházejí z tradiční křesťanské světelné metaforiky.

Dále čtenáře rámcově uvádím do složité problematiky pojetí symbolu. Věnuji se výkladu symbolu jako „*zjevení nepostižitelného Boha*“, který sleduji u Dionysia Areopagity a Christophora Giardy. Seznamuji čtenáře s pojetím symbolu a alegorie u J. W. Goetha. Zaměřuji se na revitalizaci alegorie u Umberta Eca a Hanse Georga Gadamera. Nevěnuji se pojetí znaku, jak ho nacházíme u strukturalistů. Úzce vymezené pojetí symbolu jako „*zjevení nepostižitelného Boha*“ jsem zvolila vzhledem k svému záměru věnovat se výkladu sakrálního architektonického prostoru.

Po exkurzu do pojetí symbolu se pokouším o analýzu barokního pohledu na architektonický prostor, který rekonstruuji na základě dobových textů a na základě strukturální analýzy jednotlivých staveb. Domnívám se, že je možné barokní pohled na sakrální architektonický prostor rekonstruovat, ačkoli se v dobových textech s pojmem „architektonický prostor“ explicitně nepracuje. Pojem „architektonický prostor“ byl teoreticky formulovaný se vznikem vídeňské školy dějin umění (podle Rostislava Šváchy) a diskutovalo se o něm již v 19. století (podle Jindřicha Vybírala). Architektonický prostor byl na přelomu 19. a 20. století definován jako emancipovaná skutečnost, již se lze teoreticky zabývat bez závislosti na stavební konstrukci. V tomto „emancipovaném“ smyslu, zřejmě barokní architekti prostor nechápali, ale vážali ho pevně s jeho praktickým účelem, kterým se v případě sakrálních staveb stává eucharistie. Přesto se domnívám, že si barokní architekti byli vědomi účinku, který prostor v přítomných vyvolává. Sakrální architektonický prostor pojímali jako výtvarný celek, který v sobě slučuje sochařství, malířství, architekturu, ale také hudbu a liturgická gesta. Sakrální umění bylo v barokní době chápáno jako symbolický prostředek, přivádějící věřícího k Bohu. Prostorové uspořádání se na této symbolické roli podílí tím, že zúčastněného k uměleckým dílům přivádí – směřuje jeho zrak a chůzi, vytváří preferovaná místa, odkud má pozorovat iluzivní zpodobení náboženských scén. Prostorové vztahy diváka ve stavbě orientují a jako taková mohou mít symbolický význam. Prostorový vztah „*dole a nahoře*“ je v barokním umění symbolicky interpretovaný jako vztah mezi „*pozemským a nebeským*“. Základní význam tohoto prostorového vztahu pro barokní umění dokládám skrze citování Bible a dobových náboženských textů.

Závěrečná část práce naznačuje, jakým směrem by se bádání o barokním architektonickém prostoru mohlo v budoucnu vyvíjet. Nepředstavuje však definitivní výklad možností, jak lze barokní prostor interpretovat. Již proto, že vzhledem k rozsahu práce nebylo možné věnovat se jiným prostorovým vztahům, které se v barokní architektuře používají, například vztahům „*centrum-periferie*“, či „*vpředu - v dálce*“. Ideálně by budoucí bádání o barokním architektonickém prostoru mohlo v prohloubené a podrobněji rozvedené podobě použít všechny tři metody výkladu, které jsem použila v této práci, tedy metodu výkladu barokního architektonického prostoru skrze současné texty, skrze barokní texty a skrze analýzu vlastního vnímání.

2. Metodologický úvod

2.1. Vznik teoretického pojmu prostor

Teoretické uvažování o prostoru v rámci dějin umění předpokládá existenci pojmů, jimiž můžeme prostor myšlenkově uchopit. Ustálení pojmu „architektonický prostor“ na přelomu 19. a 20. století v oblasti vídeňské školy dějin umění umožnilo rozsáhlou diskuzi o prostoru, která se od té doby vede.¹ Bez uvědomění „architektonického prostoru“ by tato diskuze nebyla možná a toto uvědomění je možné právě skrze patřičný pojem. Jakmile takovým pojmem disponujeme, můžeme architektonickému prostoru přikládat různé kvality. Podstatné je však zdůraznit, že naše zkušenost pobytu v prostoru předchází vzniku samotného pojmu „prostor“ a že tedy prostor zakoušíme i tehdy, když ho explicitně nereflektujeme pomocí slov.

Pojem architektonického prostoru byl teoreticky formulován koncem 19. století v Německu díky vlivu empirické psychologie na obor dějiny umění.² Německý dějepis byl v druhé polovině 19. století konfrontován s metodami odvozenými z přírodních věd. Empirické studium přírody a pozitivistický důraz na práci s fakty byl postaven proti idealisticky zaměřenému výkladu historických událostí a metafyzické koncepci dějin vycházející z Hegela. Historik Leopold von Ranke odmítal Hegelovu snahu postihnout pomocí jednoho ideového konceptu lidské činnosti - v minulosti nehledal příběh s ponaučením pro budoucí generace, ale snažil se popsat dějiny tak, „*jak tomu skutečně bylo*“.³ Karl Lamprecht nepovažoval za příčinu dějinného vývoje transcendentální síly, ale síly psychologické.⁴ V dějinách umění se tato dobová tendence projevila snahou vysvětlovat vnímání uměleckého díla pomocí psychologie a také snahou zasadit umělecké dílo do kontextu sociologie (Hippolyte Adolphe Taine považoval za jeden z faktorů determinujících umělecké dílo tzv. „*le milieu*“ – prostředí ve smyslu zeměpisných, klimatických, politických a společenských podmínek.)⁵ Studium smyslových orgánů v přírodních vědách vedlo historiky umění ke zkoumání, jakým způsobem člověk zažívá prostor – jaké orgány a fyziologické mechanismy používá k odhadování prostorových vztahů, vzdáleností a velikosti předmětů. Předpoklady

¹ ŠVÁCHA 2002a, 30–38.

² SCHWARZER 1991, 50.

³ KROUPA 1996, 114.

⁴ SCHWARZER 1991, 50.

⁵ KROUPA 1996, 114–115.

pro takové zkoumání byly položeny již v roce 1709 článkem Georga Berkeleyho zabývajícím se optikou. Podle Berkeleyho k odhadu vzdálenosti nepoužívá člověk pouze zrak – pro vytvoření mentálního obrazu vzdálenosti je zapotřebí zapojit i hmat.⁶ Úvahy o mechanismech vnímání rozvíjeli dále Johann Friedrich Herbart, Hermann Lotze, či William Wundt. Pro definici prostoru v architektuře však byly nejdůležitější myšlenky estetika Theodora Lipse, sochaře Adolfa Hildebrandta a historika umění Augusta Schmarsowa. Theodor Lipps rozvíjel teorii „vcit'ování se“ do uměleckého díla, přičemž došel k názoru, že člověk je schopen z nazíraného předmětu abstrahovat prostorovou strukturu, když si odmyslí materiál, ze kterého je předmět vyroben.⁷ Sochař Adolf von Hildebrandt definoval „prostor“ jako součet všech možných pohledů na sochu, a to z dálky i z blízka.⁸ Hildebrandt analyzoval dva způsoby vidění, a to vidění optické a vidění haptické.⁹ Při optickém vidění pozorujeme umělecké dílo z dálky a vnímáme ho v jeho celistvosti. Toto vnímání celistvosti uměleckého díla probíhá naráz – umělecké dílo uchopujeme jako celek v jednom současném okamžiku – mohli bychom říci „na první pohled“. Při haptickém vidění pozorujeme umělecké dílo naopak zblízka a jeho aspekty se nám odkrývají v různých, po sobě následujících dojmech. Pomocí pohledů si člověk podle Hildebrandta sochu „ohmatává“ a uvědomuje si tak její prostorové uspořádání. Sochař Adolf Hildebrandt byl společně s Konradem Fiedlerem jedním z prvních autorů sklonku 19. století, kteří obrátili pozornost dějin umění k problému formy uměleckého díla a soustředili se na analýzu vizuálních aspektů uměleckého díla.¹⁰ V této formalistické estetice se oba autoři soustředili především na to, jak se umělecké dílo divákovi „jeví“ – tedy jak pomocí vizuální formy umělecké dílo působí na diváka. Formalistní koncepce „ryzího vidění“, či „čisté vizuality“, prosazovaná Konradem Fiedlerem, pak ovlivnila historiky umění Heinricha Wölfflina a Augusta Schmarsowa¹¹, kteří se pokusili vytvořit speciální umělekohistorické pojmy, pomocí nichž by byla forma uměleckého díla popsána. Jejich pojmy používáme v podstatě dodnes – Rostislav Švácha kritizoval praxi, kdy historikové architektury tyto pojmy automaticky přebírají a považují je za jakési nadčasové konstanty, aniž by si uvědomovali jejich historickou podmíněnost.¹² Pro definici „prostoru“ v architektuře bylo klíčové především vystoupení lipského profesora dějin umění Augusta

⁶ SCHWARZER 1991, 48–61.

⁷ ŠVÁCHA 2002a, 30.

⁸ ŠVÁCHA 2002a, 30.

⁹ KROUPA 1996, 143.

¹⁰ KROUPA 1996, 142.

¹¹ KROUPA 1996, 145.

¹² ŠVÁCHA 2002a, 36.

Schmarsowa. Společný základ všech staveb spočívá podle Schmarsowa ve vytváření prostoru – v tzv. „*Raumgestaltung*“. Schmarsow se pokusil určit, na jakém principu jsou vystavěny jednotlivé umělecké obory, čímž se zároveň snažil přesněji definovat pojmy, s kterými historikové umění operují. Základním principem architektury je podle Schmarsowa „*prostorovost*“ a „*směřování do hloubky*“, sochařství je definováno „*spojením figury se zemí*“ a „*směřováním do výšky*“ (tedy vertikální osou) a konečně malířství je určeno „*plochou obrazu*“ a formou „*směřující do šířky*“ (tedy horizontální osou a extenzivitou).¹³ Tyto jednotlivé obory umění však mohou být vzájemně propojené, takže například v malířství může být použit princip sochařství. Z tohoto hlediska je pak Michelangelův Poslední soud analyzován jako „sochařská malba“.¹⁴ Své poznatky o architektonickém prostoru pronesl Schmarsow ve své inaugurační přednášce „*Das Wesen der Architektonischen Schöpfung*“. Jak vyplývá z jeho citátu z roku 1903, pokusil se založit veškeré umělecké činění na pocitu vlastního těla (*korpergefühlen*): „*zárodkem a ústředním tématem celého umění...zůstává člověk a lidské tělo*“.¹⁵ Podle Schmarsowa nachází člověk v architektuře prvky, které mu připomínají jeho vlastní tělo. Schmarsowovo pojetí architektury jako svébytného druhu „*antropomorfismu*“ bylo ovlivněno teorií „*vcítění*“¹⁶. Pro analýzu prostoru určuje Schmarsow dva základní pojmy, které dohromady utvářejí pár: „*simultánnost*“ a „*sukcesivnost*“¹⁷. Tato párová dvojice pojmů upozorňuje na skutečnost, že architekturu zažíváme především v čase. Pro pojetí prostoru byly dále přelomové myšlenky Heinricha Wölfflina, který se soustředil na analýzu vizuálních aspektů umění (do uměleckohistorické praxe zavedl používání diapozitivů při přednáškách) a snažil se zachytit podstatu stylových změn v umění. V knize *Renaissance und Barock* z roku 1888 se Wölfflin zabýval rozdílem mezi renesanční a barokní architekturou. Odlišnost obou uměleckých epoch se pokusil uchopit pomocí rozdílného uspořádání prostoru - zatímco renesanční architektura je „*plošná*“ a „*aditivní*“, barokní architektura je „*prostorová*“ a „*sjednocující*“. Ve spise *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, Das Problem der Stilentwicklungen in der neueren Kunst* z roku 1915 Wölfflin na základě srovnávání renesančního a barokního umění definoval pět základních bipolárních pojmů, pomocí nichž lze uchopit čistě vizuální formu uměleckého

¹³KROUPA 1996, 147. WITTLICH 1992, 69.

¹⁴KROUPA 1996, 147. WITTLICH 1992, 69.

¹⁵SCHWARZER 1991, 48–61.

¹⁶KROUPA 1996, 148.

¹⁷KROUPA 1996, 148.

díla.¹⁸ Zatímco klasické umění je *lineární*, neklasické je *malířské*, zatímco klasické umění je charakterizováno *plochou*, neklasické je charakterizováno *hloubkou*, zatímco klasické umění je obdařeno *uzavřenou formou*, neklasické je obdařeno *otevřenou formou*, zatímco formu klasického umění lze definovat pomocí pojmu *mnohost*, formu neklasického umění lze definovat pomocí pojmu *jednota*. Poslední bipolární dvojice pojmů „*absolutní jasnost předmětů*“ a „*relativní jasnost předmětů*“ se týká způsobu zobrazení věcí v jejich plasticky zakoušené podobě (předměty jsou zobrazeny samy o sobě, navzájem od sebe oddělené, plasticky ztvárněné jako osamocené) a způsobu zobrazení věcí v jejich totalitě, tedy pomocí vidění malířského (předměty splývají v tonálně definované celky).¹⁹ Pomocí těchto párových dvojic popisujeme i dnes renesanční a barokní architekturu: o renesančním prostoru můžeme říci, že vzniká adicí menších prostorových jednotek, barokní prostor naopak můžeme popsat jako jednotící a scelující. Tato Wölfflinova teze je i v současnosti pro mnoho historiků architektury inspirativní: najdeme ji například u Wilhelma Hausensteina, od kterého ji přejal a vlastními slovy citoval Mojmír Horyna, když definoval podstatu radikálně-barokní architektury Kryštofa Dientzenhofera: „*Mechanickou skladbu celku nahrazuje jeho organické, tedy primárně celostní pojetí.*“²⁰ Wölfflin byl ovlivněn teorií „vcítění“, a tak v jeho první velké práci *Renaissance und Barock* nalézáme metaforické popisy architektury, při nichž se na architektonické formy přenáší vlastnosti živého organismu: barokní architektura působí jako by se „*pohybovala*“, architektonické články „*tlačí*“ na jiné prvky, jakoby byly obdařeny vlastní silou.²¹ Tématem prostoru se nepřímou zabýval i Alois Riegel a to ve svých úvahách o „plošnosti“ a „plastičnosti“ - vztah mezi trojrozměrnou formou a dvojrozměrnou plochou chápal Riegel jako vztah mezi objektivním haptickým a subjektivním optickým vnímání díla (v tomto názoru Riegel zřejmě navazoval na Hildebrandta.)²² Riegelova představa dvou základních a opozitních principů tvorby, které se však navzájem prolínají, připomíná Wölfflinovi dvojice protikladných pojmů, které obsahují antitezi „klasický“ - „neklasický“. Z hlediska sledování dalšího vývoje pojmu „prostor“ je zajímavá výtku, kterou Alois Riegel směřoval pravděpodobně k Schmarsowovi a která se týkala Schmarsowovy snahy přiřadit ke každému uměleckému oboru konkrétní charakteristiku tvorby (principem architektury je prostorovost a směřování do hloubky, principem sochařství je spojení se zemí

¹⁸WITTLICH 1992, 71.

¹⁹KROUPA 1996, 146. WITTLICH 2008, 72.

²⁰HORYNA 2005, 5 pozn 2.

²¹KROUPA 1996, 146.

²²WITTLICH 1992, 68–69.

a směřování do výšky, principem malířství je plocha obrazu a směřování do šířky.) V *Historische Grammatik der bildenden Künste* (1898, z pozůstalosti vydal O. Pächt) se Riegel vymezil proti snaze definovat absolutní formální zákony: „Chtělo by se předepisovat zákony látkám a technikám a také formám a plochám. To je z moderního hlediska vzato svévolné. Každý světový názor tvoří jiné stylové zákony. Absolutní stylové zákony se vyskytují právě tak málo jako nějaká absolutní estetika.“²³ August Schmarsow se přesnou definicí principů jednotlivých uměleckých oborů snažil vymezit proti metodě používání tzv. „párových dvojic“, tak jak je definoval Wölfflin. Vytýkal jí především spojování všech umění dohromady (to znamená, že např. pomocí párové dvojice „plocha“ a hloubka“ můžeme popsat jak malířství, tak sochařství i architekturu). Podle Schmarsowa je plocha typická pro malířství a hloubka pro architekturu. Po zkušenostech s uměním 20. století nelze Schmarsowovi definice jednotlivých uměleckých oborů přijmout, protože se jeví jako příliš svazující – těžko říct, do jaké Schmarsowovy kategorie bychom zařadili například asambláže Daniela Spoerriho, zda by se jednalo o „sochařskou malbu“, či snad bychom tyto objekty kvůli jejich prostorovosti definovali jako „architekturu“. Kam by patřil tzv. body art, kam umění performance a kam land art? Základním přínosem Schmarsowa pro teorii architektury byla jeho koncepce architektury jako prostorového umění, zároveň se však dnes jeho snaha „rozškatulkovat“ umění do pevně ohraničených definic nejvíce jeví jako příliš nosná. Téma architektonického prostoru dále rozvíjeli Schmarsowovi žáci Albrecht Erich Brinckmann a Paul Frankl. Posledně jmenovaný rozpracoval Wölfflinovy úvahy o rozdílu mezi renesanční a barokní architekturou v knize *Die Entwicklungsphasen der neuen Baukunst* z roku 1914. Frankl došel k názoru, že rozdíl mezi oběma uvedenými dobami spočívá v tvorbě prostoru – zatímco renesanční prostor vzniká adicí menších prostorových jednotek, barokní prostor vzniká dělením jednotně působícího celku na menší části. Barokní prostor je podle Frankla „totální“²⁴ – jeho podoba na nás působí jako jednotící a scelující. Frankl se pokusil rozvést metodologické pojmy používané v dějinách umění v monumentálním díle *Der System der Kunstwissenschaft*. Wittlich upozorňuje, že v tomto přístupu se projevila obtíž v křížení a záměně psychologických a historických kategorií, která byla překonána pomocí podstatného zteoretizování celé metody.²⁵ Snaha vytvořit pevně danou strukturu umělecko-historických pojmů může vést k schematickému pojmání umění, jakmile začne být realita skutečného světa do těchto kategorií za každou cenu „vměšťována“. Historik umění si pro uchopení

²³WITTLICH 1992, 69.

²⁴ŠVÁCHA 2002a, 32.

²⁵WITTLICH 1992, 73.

reality musí vytvářet pojmy – pomocí nich je schopen hovořit o uměleckém díle, upozornit na jeho konkrétní aspekty, pomocí těchto pojmů může umělecká díla srovnávat a vytvářet mezi nimi souvislosti. Zároveň však tyto uměleckohistorické pojmy nikdy nepostihnou skutečnost v její úplnosti, bohatosti a proměnlivosti – nejsou to jednotlivé pojmy, které tuto skutečnost popisují, ale je to celkový smysl řeči, který těmto pojmům dává smysl. Na pojmech nelze lpět jako na závazné kategorii, ale je třeba je vždy vnímat v kontextu – s jakým záměrem je autor používal, co bylo smyslem jeho promluvy. Vždy když chceme něco říci, ale nejsme proto schopni najít správná slova, obracíme se k adresátovi řeči s nadějí, že nám na základě své zkušenosti porozumí, aniž bychom použili patřičné pojmy. Samotné pojmy tedy srozumění nezaručují, jsou to pouhé pomůcky, které nám však toto srozumění ulehčují. A tak i pojem „architektonický prostor“ můžeme označit za „pomůcku“, pomocí níž je možno architekturu popsat – zároveň však podstata architektury na tomto pojmu nezávisí. Prožitek z prostoru můžeme velice účinně zprostředkovat i bez toho, abychom pojem „prostor“ vůbec použili.

2.2. Problematika uchopení architektonického prostoru

Díky pojmu „architektonický prostor“ můžeme prostor myšlenkově uchopit, ale co vlastně uchopujeme? Míjíme architektonickým prostorem to, co se rozprostírá mezi zdmi stavby – to co stavba svou konstrukcí vymezuje? Ale to není nijak uchopitelné – skutečně to není uchopitelné na způsob předmětu – prostor nemůžeme vzít do ruky. Můžeme však rukama přejíždět po povrchu zdí, můžeme skrze dopad nohou na dlažbu vnímat povrch země. Ale v ten okamžik vnímáme hmatem hmotnou konstrukci stavby, ne prostor samotný. Můžeme zkusit uvidět architektonický prostor zrakem, ale co vlastně vidíme? Vidíme stavební konstrukci, která prostor vymezuje, ale ne prostor samotný. Proto se může zdát těžké o prostoru cokoli říkat, protože prostor sám o sobě je neviditelný a nehmatatelný. V dějinách umění lze sledovat snahu, jak tento prostor „zviditelnit“.²⁶ Podle Rostislava Šváchy se tak děje skrze metaforické přívlastky, které prostoru přiznávají vlastnosti hmotné skutečnosti: o prostoru se hovoří jako o hmotě, kterou lze tvarovat. Z hlediska současného vědeckého poznání je vše tvořeno hmotou, čímž se posunulo původní chápání hmoty do úplného protikladu. Podle Gastona Bachelarda proběhl historický vývoj pojmu „hmota“ v pěti etapách²⁷, přičemž první dvě etapy vývoje hmoty jsou předvědecké. Historický vývoj pojmu

²⁶ Dějinám tohoto „zviditelňování“ prostoru se u nás věnuje především Rostislav Švácha.

²⁷ ŠVEC 2010, 91.

hmoty lze shrnout takto: „1. *Pojem animistický: hmota je chápána ve vztahu k smyslovým kvalitám předmětu.* 2. *Pojem realistický: hmota splývá s váhou.* 3. *Pojem racionální: hmota je definována matematickými vztahy (Newtonova mechanika)* 4. *pojem komplexní: Schrödingerova rovnice znamenala skutečné zrození kvantově-mechanického popisu hmoty (vlnově-částicová dualita)* 5. *pojem dialektický v mechanice Diracově, která zavádí pojem antihmoty*“²⁸. Existenci anti-hmoty předpověděl v roce 1928 fyzik Paul Dirac. Předpokládá se, že těsně po velkém třesku byly hmota a anti-hmota v rovnováze, přičemž však převážila hmota, která tvoří nyní celý vesmír. Volná anti-hmota se ve vesmíru nevyskytuje, ačkoli ji lze uměle vytvořit pomocí urychlovače částic. Z hlediska vědeckého poznání je tedy vše tvořeno hmotou. Můžeme uvažovat, zda například teze Václava Richtera, že „*prostor je jen řídká hmota*“ nebyly vedeny snahou zakotvit své bádání o barokním architektonickém prostoru ve vědeckém poznání, ale jiné jeho texty dosvědčují, že jeho výroky o barokním prostoru měly spíše charakter metaforický. Richterovými metaforickými popisy prostoru se zabýval Rostislav Švácha.²⁹ Ačkoli současné vědecké bádání tvrdí, že vše je tvořeno hmotou, v běžném životě nám pojem hmota splývá s váhou (tedy že podle Bachelardovy kategorizace vnímáme hmotu tzv. předvědeckým způsobem). Prostor i světlo chápeme běžně jako nehmotné, protože nemají žádnou váhu a nejsou uchopitelné na způsob předmětu. Proto nás například oslovuje přirovnávání Boha ke světlu, které se objevuje ve středověkých a barokních náboženských textech. Světlo není uchopitelné, proklouzává našimi prsty a zároveň je podmínkou všeho života na zemi – jaká skutečnost známá z našeho světa, by měla symbolizovat Boha lépe? Pohled na rozlehlý nekonečný prostor – například na širou horskou krajinu, či na hvězdné nebe – také bývá chápán jako prostředek, jak se přiblížit k Bohu. Zajímavé je, že lidé mají tendenci vizualizovat si Boha právě pomocí těch skutečností, které jsou těžko uchopitelné – nelze je hmatat, nelze je přenášet, ani uschovat. Tento poznatek je důležitý pro vnímání barokní architektury, protože ta často pracuje s vizualizací tíže hmoty, případně se snaží tíhu hmoty popřít, a tak vyjádřit neskutečný a neuvěřitelný moment dematerializace hmoty – zdá se, jakoby se hmota „*vznášela*“. V této dematerializaci hmoty můžeme vidět všeobecnou snahu barokního umění vyjádřit uměleckými prostředky primární postavení inteligibilního světa – neviditelný princip stojí výše než hmotné uspořádání. Jiní badatelé chápou tuto tendenci jako vítězství „subjektivního“ ducha nad objektivními zákony přírody (např. v. Birnbaum). Současný divák takové „dematerializující“ architektonické

²⁸ ŠVEC 2010, 91. Původní citace pochází z publikace: Gaston BACHELARD: *La connaissance approche*, Vrin Paris 1928, 270.

²⁹ ŠVÁCHA 2001 b.

uspořádání vnímá jako paradoxní, a tak se například při pohledu na uspořádání empory s varhany v klášterním kostele v Sedlci od Santiniho může tázat: „*jak to, že to všechno drží a nespadne?*“ Vedle současného vědeckého poznání si tak nadále udržujeme i poznání předvědecké, a tak nás oslovují i ta umělecká díla minulosti, která toto předvědecké poznání reflektují. Předvědecké poznání světa je založené na naší praktické zkušenosti – tedy na tom, jak se setkáváme se světem v našem běžném životě. Vnímání prostoru spadá právě do oblasti zkušenosti. To je zřejmě důvodem, proč je tak těžké popsat prostor – prostor totiž není předmětem, ale je to konstrukt naší zkušenosti. Jan Patočka v doslovu ke spisům Václava Richtera poznamenává, že „*prostor nemůže být zachycen jako ryzí předmět, protože slouží k tomu, aby zjevoval, místo toho, aby byl zjevován*“.³⁰ Co však má prostor vlastně zjevovat? Podle Patočky je cílem uměleckého díla (a tedy i architektury) zjevování pravdy, což odlišuje umělecké dílo od všech jiných pozůstatků minulosti. V tomto náhledu uměleckého díla se Patočka blíží Gadamerovi. Protože prostor nelze nahlížet jako předmět, je možná celá diskuze o tom, zda lze prostor vidět, či hmatat, položena na mylném předpokladu, že prostor lze definovat „sám o sobě“, nezávisle na člověku, který ho poznává. Prostor ale poznáváme právě tím, že do něj vstupujeme a že se v něm pohybujeme. Prostor nezažíváme jako nějakou uzavřenou entitu, která existuje sama o sobě – prostor, kterým se pohybujeme, nás obklopuje a tvoří místo našeho života – tedy my samotní jsme částí tohoto prostoru. Prostorové vnímání je způsobem našeho prožívání světa. Domnívám se, že metaforické popisy prostoru se netýkají prostoru samotného, ale pokouší se spíše přiblížit prožitek z vnímání prostoru – či zkušenost z pobytu v prostoru. Proti představě prostoru jako uzavřené a autonomní skutečnosti se stavěl Mojmir Horyna: „*Přísně vzato vlastně ani nelze mluvit o prostoru, neboť tento pojem implikuje představu čehosi daného, autonomního až apriorního a netečného vůči tomu, co obsahuje*“.³¹ V diskuzích o architektonickém prostoru se často prostor stává jakýmsi dialektickým protějškem hmoty. Prostor je chápán stejně plnohodnotně jako hmota – jakoby byl prostor jakýsi odlitkem hmotné formy. Taková představa prostoru se skutečně nabízí, když se zabýváme například interiérem barokního kostela, jehož prostor je koncipován celistvě a jednotně – jakoby prostor *byl tvarován* hmotnou konstrukcí, jakoby prostor hmotu *doplňoval*. Prostor, ve kterém žijeme, však nelze chápat jako pouhý protějšek hmoty. Prostor vše „*objímá*“ a „*přesahuje*“, neustále se otevírá a rozšiřuje tím, jak putujeme a objevujeme nová

³⁰ŠVÁCHA 2002a, 7.

³¹HORYNA 2008, 161.

místa. Dalibor Veselý prostor popisuje jako „*horizont našich veškerých zkušeností*“, který však „*nemůže být nikdy v přímém vnímání tematizován*“.³²

2.3. Architektonický prostor jako filosofický problém

Problematika uchopení prostoru se samozřejmě posouvá i do roviny filosofie. Prostor se stává předmětem fenomenologické filosofie proto, že je definován právě především fenomény – tím jak se jeví. Fenomenologický přístup (tak jak ho definoval zakladatel fenomenologie Edmund Husserl) předpokládá, že se divák oprostí od vědeckých teoretických konstrukcí a pokusí se svět vnímat nepředpojatě v jeho fenoménech. Takový „nezaujatý postoj“ mohl podle Husserla vyvést Evropu z krize, do které se dostala díky rozvoji novověké vědy. Podle Husserla je právě takový způsob poznávání světa typický pro novověkou vědu, za jejíž klíčovou postavu považuje Galilea.³³ Husserl považoval Galilea za objevitele, jenž dovršil matematizaci přírody a stal se pro něj tak symbolickou postavou novověkého uvažování. Gurwitsch a Kvasz upozorňují na to, že některé myšlenky, které Husserl připisuje Galileovi, náleží ve skutečnosti Descartesovi, či Huygensovi.³⁴ Avšak Husserl nebyl historikem vědy, ale především filosofem, jemuž šlo o poukázání na nekriticky přijímané hypotézy vědy. Postavu Galilea tak využil pro kritiku celé vědecké tradice založené na matematice a geometrii. Do této tradice spadá také Descartovo pojmání prostoru a tzv. „karteziánský prostor“ - matematický model, pomocí něhož lze prostor protknout a popsat pomocí tří karteziánských os. Descartovo filosofické pojetí prostoru vychází z jeho rozlišování jsoucna na „*res cogitans*“ a „*res extensa*“. Zatímco „*res extensa*“ přísluší tělesům (a tedy i naší tělesné stránce osobnosti), „*res cogitans*“ přísluší myslícímu jsoucnu (tedy naší rozumové složce osobnosti).³⁵ „*Res extensa*“ lze přeložit jako „rozprostírající se věc“ - tedy těleso, jež zabírá část prostoru a je definované šířkou, hloubkou a výškou. Z toho vyplývá, že prostor je pro Descarta oblastí, definovanou třemi osami, do které lze umisťovat tělesa, opět definovaná pomocí tří rozměrů. Nejedná se tedy o prostor takový, jaký vnímáme ve svém životě (prostor určený našimi prožitky, naším konáním, našimi záměry), ale o prostor univerzální, oproštěný od významů, které do nich vkládá člověk. Trojrozměrnost je podle Descarta společným znakem všech těles. Tělesa se mohou lišit barvou, teplotou, strukturou, avšak jejich trojdimenzionální určení

³²HORYNA 2008,38.

³³GRYGAR 2005, 81.

³⁴GRYGAR 2005, 81.

³⁵TRETERA 2002⁴, 302.

zůstává. Trojrozměrnost těles (to že se rozprostírají v prostoru) tak představuje neměnný základ (substanci) „*res extensa*“. Neměnnou substancí u „*res cogitans*“ je naproti tomu schopnost rozumu poznávat a myslet, což je znatelné i v doslovném překladu „*res cogitans*“ jako „*věci myslící*“. Ve spise *Bytí a čas* se Martin Heidegger vymezil svým pojetím „*existenciálního prostoru*“ proti Descartovu pojetí prostoru jakožto pouhé „*trojdimenzionální rozprostraněnosti*“. ³⁶ Heidegger zdůrazňuje, že člověk je angažován ve vztahu ke světu a právě prostor představuje vedle času podstatný aspekt tohoto „vztahu“ člověka ke světu. Oproti takovému „*existenciálnímu*“ pojetí představuje Descartes prostor, který „*který tu již je sám o sobě a nezávisle na poznávajícím subjektu*“. ³⁷ Filosofický koncept prostoru Martina Heideggera inspiroval Mojmíra Horynu, který chápal architektonický prostor jako tematizaci „*existenciálního prostoru*“ ve kterém žijeme: „*Prostor architektury (...) není inertní vůči svému obsahu. Jako složitá síť míst a cest je dynamickou strukturou souznějící s naší elementární zkušeností vydáváme na cestu k místům dalším.*“ ³⁸

2.4. Metody, pomocí nichž se historikové umění snaží teoreticky uchopit architektonický prostor – vztah mezi konceptuální a perceptuální složkou umění

Tato práce směřuje ve svém závěru k vyjádření názoru, že barokní prostor má symbolické kvality – tedy že vyjadřuje určité myšlenkové ideje: v případě sakrální architektury to jsou ideje křesťanství. Symbolické kvality barokního sakrálního prostoru jsou pevně svázány s jeho funkcí - dobový způsob užívání prostoru tyto symbolické kvality objasňuje. Například barokní křížová cesta má symbolizovat utrpení, kterým musel projít Ježíš Kristus, aby spasil lidstvo. Jednotlivé kapličky situované podél cesty představují jednotlivé události Pašijí. Symbolické sdělení křížové cesty je dáno především její funkcí - tedy tím, jak je využívána. Podél křížových cest se v baroku konaly poutě, které směřovaly do sakrálního prostoru, kde se konala mše. Pointou celé cesty tedy bylo přijetí eucharistie. Věřící, který se vydává po křížové cestě, má možnost zúčastnit se imaginárně pašijových událostí díky tomu, že cestu prožívá fyzicky. Pout' je fyzickým výkonem, na jehož konci čeká věřícího odměna. Symbolický význam křížové cesty se aktivuje tedy její funkcí – způsobem jejího využití. Při hledání tohoto symbolického sdělení architektury však narazíme na podstatnou

³⁶ NOVOTNÝ 2008, 17/PĚTOVÁ 2008.

³⁷ NOVOTNÝ 2008, 35.

³⁸ HORYNA 2008, 164.

metodologickou otázku – je možné vyčíst symbolické sdělení skrze samotnou podobu stavby, či je třeba studovat dobové prameny, které by objasnily způsob využívání stavby, či které by objasnili záměr, který autor do stavby vložil? Můžeme symbolický význam křížové cesty pochopit pouze na základě našeho vnímání – tedy že se vydáme po jednotlivých zastaveních a zrakem čteme výjevy v jednotlivých kapličkách, či ho můžeme rekonstruovat pouze podle dobových popisů? Samozřejmě že obě metody výkladu jsou potřebné a vzájemně se doplňují. Bez alespoň rámcové znalosti křesťanského učení nelze symbolické sdělení křížové cesty pochopit. Samotné studium náboženského kontextu však nenahradí smyslové čtení tohoto symbolického významu skrze samotné umělecké dílo. Každý z historiků umění však může tíhnout k jedné z těchto metod více.

Rostislav Švácha se při výkladu architektury zaměřuje na zkoumání teoreticky formulovaných myšlenek, z nichž stavba vychází. Více než výsledná podoba stavby ho zajímá koncept, který stál za jejím vznikem: „*Kritik se nemá zabývat formálními chybami architektonických děl. Mají ho zajímat ideje, na jejichž základě dané dílo vzniklo: jeho ideový koncept. (...) Směrem k publiku by se měl (kritik) v první řadě soustředit na otázku, jak to architekt myslel. A náležité vysvětlení si opět zaslouží jen díla založená na idejích.*“³⁹ Takto definovaná metoda klade větší důraz na to: „jak to architekt myslel“, než na zkoumání toho, co vyjadřuje stavba samotná skrze svou podobu, a tak je tato metoda závislá více na zkoumání literárních pramenů, než na formální analýze díla. V případě zkoumání architektury 20. století se taková metoda nabízí, protože kritik zabývající se uměním 20. století má k dispozici mnohem více pramenů, než badatel zabývající se barokní architekturou. Ve 20. století formuluje mnoho slavných architektů vlastní teorii architektury, vydávají se specializované časopisy věnující se architektuře, jsou zveřejňovány i manifesty jednotlivých uměleckých skupin. V současnosti se obhajoba vlastního konceptu architektury stala téměř nutností pro všechny významné architekty. Současný architekt má internetové stránky, na kterých prezentuje svoji tvorbu často i s doprovodným vysvětlením základních principů stavby, významnější architekti vydávají své myšlenky v knižní podobě. Badatel zabývající se barokním uměním má k dispozici mnohem méně pramenů, mnozí barokní architekti o svém díle nenapsali vůbec nic. Rostislav Švácha ukazuje, že pojem „architektonický prostor“ takový, jaký ho známe ze současných diskuzí o architektuře, starší teoretické práce neznaly: „*Ani u Vitruvia, ani u Palladia, ani u významných teoretiků a prvních historiků umění od šestnáctého až hluboko do*

³⁹ ŠVÁCHA 1997/1998, 22–24.

devatenáctého století pojem vůbec nenajdeme.“⁴⁰Jak bylo již řečeno, Jindřich Vybíral s touto tezí polemizoval a poukázal na skutečnost, že pojem prostor byl diskutován již v 19. století. Rostislav Švácha se pokusil shromáždit dobové popisy architektury ve svém příspěvku o barokní architektuře určeném do tematické řady *Dějiny země koruny české*. Mezi útržkovitými popisy, které shromáždil, se pojem prostor neobjevuje. Barokních architektů, kteří by psali o svém díle, je pramálo. O Kiliánu Ignáci Dientzenhoferovi je známo, že o své architektuře mluvit nechtěl, přitom patřil mezi vzdělané architekty – ovládal tři jazyky a byl schopný debatovat na úrovni i se svými objednateli z řad církevních hodnostářů. Nejvíce pramenů o své tvorbě zanechal Guarino Guarini, ten svou architektonickou teorii formuloval v širším kontextu svých teologických spisů. V případě Guariniho by bylo nepochybně zajímavé pokusit se dopátrat, jestli se u něj pojem prostor neobjevuje v jiné souvislosti, než jako pojem z architektonické teorie, jak ho známe dnes. Jestli se u něj například pojem prostor neobjevuje jako součást jeho teologických myšlenek, přičemž architektura by pak byla chápána jako jejich ztělesnění. Protože pojem prostor se v architektonických traktátech neobjevuje, bylo by vhodné pokusit se zjistit, jestli existoval ekvivalent tohoto pojmu, či jestli tento pojem nebyl zmiňován na jiných místech v jiné souvislosti (například v teologických spisech, v kázáních, v církevních doporučeních). Ve svém článku *Architekti zaspali: prostor jako konstrukt historiků umění, 1888 – 1914*, publikovaným v roce 2002, prezentoval Švácha implicitně provokativní myšlenku, že pokud se pojem „architektonický prostor“ neobjevuje v teoretickém myšlení, tak to znamená, že jako takový neexistuje: pokud si architekti prostor neuvědomují a teoreticky ho neformulují, nemohou prostor ani vědomě vytvářet. Tato provokativní teze není v článku přímo vyslovena, ale lze si jí domyslet už ze samotného názvu článku, ve kterém Švácha vznik prostoru přičítá historikům umění – ti ho teoreticky formulovali, a tím ho také stvořili, zatímco architekti opožděně reagovali na jejich pokrokové myšlenky. Pro barokní architekturu by to pak znamenalo, že se v ní téma prostoru vůbec neobjevuje, protože barokní architekti přece pojem prostoru teoreticky neformulovali. Ale když vstoupíme do nějaké výjimečné barokní stavby, není to, co na ní obdivujeme, právě práce s prostorem? Cožpak to, co ve stavbě vidíme, co zde zažíváme vlastními smysly, není reálné? A nepředchází právě praktická zkušenost vždy vznik teoreticky formulovaného pojmu? Tyto otázky Švácha ve svém článku předjímá a sám úskalí své provokativní teze problematizuje: „*Prostor přece, jak se zdá, nemůže být žádným moderním uměleckohistorickým konstruktem; architekti ho vytvářeli už odjakživa, bez ohledu na fakt, že*

⁴⁰ŠVÁCHA 2002a, 30.

jeho pojmové uchopení dostali k dispozici teprve Wölfflinovou nebo Schmarsowovou zásluhou. Teoretická a uměleckohistorická terminologie se přece vždycky tvořila až za pochodu. Pojem, lépe či hůře zkonstruovaný, zpravidla vždycky následoval až za realitou umělecké či architektonické tvorby.“⁴¹ Pokud Švácha svou provokativní tezi sám zpochybňuje, co je vlastně smyslem jeho článku – či lépe řečeno, koho chce vlastně svým článkem vyprovokovat a k čemu? Nejvíce by se tento článek mohl dotknout architektů – ti jsou zde prezentováni jako „spáči“, kteří zcela „projeli“ ten nejzávažnější objev v architektuře – objev prostoru. Možná chce Švácha architekty popíchnout k tomu, aby se sami aktivně podíleli na tvorbě architektonické teorie – to by ostatně odpovídalo celkové Šváchově snaze podnítit diskuzi o architektuře a to jak mezi architekty, památkáři, tak mezi laickou veřejností. Švácha pléduje pro rozšíření teoretického uvažování mezi architekty, na čemž se sám aktivně podílí svou výukou na Akademii výtvarných umění, kterou navštěvují studenti z ateliéru Emila Přikryla. Na těchto přednáškách Švácha často apeluje na studenty, aby se zajímali více o teoretické pozadí vzniku staveb. Čeští architekti podle Šváchy často kopírují formální stránku staveb svých úspěšnějších zahraničních kolegů, aniž by pochopili také myšlenkový koncept architektury, jejíž vizuální stránku napodobují: „*Když nevíte jak to ten architekt myslel, nutí vás to ke kopírování pouhého tvaru...*“⁴² Nedá se říci, že by Švácha formální analýzu zcela odmítl jako metodu, skrze niž se lze dopátrat konceptu uměleckého díla, ale jak řekl vlastními slovy, tak pomocí této metody „*je to mnohem těžší*.“ Těžší je to v tom smyslu, že ve formální analýze se historik umění musí spolehnout pouze na vlastní úsudek a víru v to, že je schopen v díle vidět a analyzovat to, co do něj vložil samotný umělec. Historik umění, který koncept uměleckého díla vysvětluje pouze na základě formální analýzy, samozřejmě nutně vytváří hypotézy a právě hypotetická povaha takových závěrů Šváchovi vadí. Václav Richter vyslovil názor, že při zkoumání barokního prostoru by se měl historik umění pokusit rekonstruovat prostorovou představu architekta, který stavbu vytvořil a který tuto svou prostorovou představu skrze stavbu realizoval. Architekt stavbu vytvářel s myšlenkou určitého prostorového konceptu a ten jsme nyní (i po staletích uběhlé doby) schopni číst skrze naše fyzické vnímání prostoru. Svůj smyslový vjem architektury tedy Richter interpretuje jako efekt, který se snažil architekt záměrně vyvolat. Proti tomu se ale Švácha obrací s otázkou, volající po kritickém zhodnocení takové metody: je možné tuto prostorovou představu architekta nějak verifikovat? Můžeme se přesvědčit, zdali Filippo Brunelleschi

⁴¹ŠVÁCHA 2002a, 34.

⁴² Přednáška Rostislava Šváchy na AVU, dne 26. 10. 2012.

skutečně koncipoval své stavby s myšlenkou „*sčítaného a konečného prostoru*“, či zda tanula Francescu Borrominimu při stavbě kostela San Carlo alle Quattro Fontane naopak představa prostoru „*sjednaceného a nekonečného*“?⁴³ Právě pomocí těchto přívlastků se pokusil definovat rozdíl mezi barokní a renesanční architekturou Heinrich Wölfflin. Není to tak, že při interpretaci barokní architektury vkládáme do staveb teoretické koncepty, které jsou příznačné pro 20. století, a tak vlastně původní smysl staveb dezinterpretujeme? Nebylo by snad lepší se tázat, co mysleli svými stavbami samotní autoři a pokusit se na to odpovědět skrze analýzu dobových literárních pramenů a dobového myšlenkového kontextu? Existoval v baroku vůbec nějaký ekvivalent pojmu prostor? A jak prostor interpretovali samotní architekti? Jiří Kroupa shledává ve Šváchově článku *Architekti zaspali, prostor jako konstrukt historiků umění, 1888 - 1914* příklon k tzv. „*kritickým dějinám umění*“, které se snaží ověřovat a problematizovat teze, na kterých jsou klasické dějiny umění vystavěny.⁴⁴ Sám Švácha svůj provokativní článek, v němž volá po exaktnější formulaci základních uměleckohistorických pojmů, zakončuje slovy: „*Ale možná se tu na teorii a historii architektury kladou přehnané nároky. Nejde totiž o nic jiného než o to, aby se zviklala samozřejmost, s jakou se pojem architektonický prostor dodnes užívá.*“⁴⁵ Na závěr snad ještě doplním, že přes zřetelný Šváchův příklon ke zkoumání teoretického pozadí vzniku díla, se i on pokouší určit smysl díla na základě formální analýzy. Dokládá to například jeho postřeh, že prostorová koncepce Loosovy vily vznikla vlastně jako obrácení prostorového konceptu vil 19. století. Ve vilách z 19. století byly prostory koncipovány s odstupňovanou velikostí vzhledem k významu, který zaujímaly v celkovém kubusu domu. Reprezentativní schodiště zabíralo celou výšku domu, pak následoval hlavní sál a nejmenší byly vlastní obytné prostory. Formálně byly jednotlivé prostorové buňky řazeny od země, Loos však celý princip převrátil a jednotlivé místnosti s různou velikostí jakoby „zavěšoval“ od stropu. Přestože i takový postřeh předpokládá studium literárních pramenů, samotný výsledek tohoto bádání (prezentovaný skrze grafické schéma) je založen především na formální analýze a „mluví“ vizuálním jazykem, tolik blízkým samotným architektům.

Zřejmě v reakci na Šváchův článek obhajoval Mojmír Horyna metodologický přístup, který za hlavní smysl uměleckého díla předpokládá jeho působení na diváka (skrze které pak divák proniká k formulaci jeho významu). Takový přístup definoval Mojmír Horyna, když se

⁴³ ŠVÁCHA 2002a, 36.

⁴⁴ KROUPA 2005.

⁴⁵ ŠVÁCHA 2002a, 38.

pokoušel odlišit skupinu historiků umění zaměřující se na konstrukční povahu barokní architektury od těch historiků, jež se zaměřují na analýzu jejího působení na diváka: „*Druhá linie interpretací vychází především z analýz „působení stavby“ na diváka a návštěvníka, aniž by šlo ovšem o libovolnou a realitou a jejími přesnými rozborů nekontrolovatelnou „dojmologii“. Tento přístup předpokládá, že efekt uměleckého díla – v tomto případě exteriéru a interiéru architektury ve spojení s díly ostatních druhů výtvarného umění, jež toto dílo zdobí – byl primárním důvodem realizace, jejím záměrem formulovaným stavebníkem, precizovaným a projekčně definovaným architektem ve spolupráci s dalšími umělci. Ono „působení“ stavby není nějakým psychologicky analyzovatelným faktem a nezakládá se na žádném „uměleckém klamu“.*“⁴⁶

Tento úryvek pochází z Horynova článku *Několik poznámek ke vztahu hmoty a prostoru vrcholně barokní architektury*, který byl publikovaný ve sborníku *Sláva barokní Čechie* v roce 2004, tedy dva roky po Šváchově článku *Architekti zaspali, prostor jako konstrukt historiků umění, 1888 – 1914*. Lze jej tedy chápat jako určitou polemiku se Šváchovými názory i jako autorovou osobní „vyznání“ celoživotního bádání o barokním prostoru. Domnívám se, že Horyna se touto citovanou pasáží vymezuje především proti Šváchově výtce, že historici umění zaměňují své vlastní vnímání prostoru s původním konceptem architektury, který měl na mysli samotný tvůrce. Rostislav Švácha se odvolává na Rogera Scrutona, který v roce 1980 v knize *The Aesthetics of Architecture* vytkl historikům umění, že „*notoricky zaměňují popis svých vjemů prostoru za výklad významu těchto vjemů.*“⁴⁷

Podstatným rysem této definice je snaha odlišit tuto metodu od nahodilého, libovolného výkladu architektury, který je založený na pouhém dojmu. Tato metoda předpokládá, že zde existuje určitý konsensus, co se týká sdělnosti architektury. Architekturu chápe jako jazyk, který používá ke svému vyjádření architektonické prostředky, které jsou „nadčasové“ – všeobecně srozumitelné. Za prostředky architektonického jazyka je považována např. práce s prostorem, práce se světlem, práce s pohybem člověka. Tato metoda je založena na premise, že architektonické dílo je schopno samo o sobě sdělovat svůj význam skrze svoji podobu. Podstatná je pro tuto metodu víra, že k významu architektury lze dojít skrze formální analýzu - ta má zaručit, že výsledná teze pramení z pečlivého poznání a ne z libovůle autora. V této posloupnosti poznání architektury je patrná návaznost na teorii Hanse Sedlmayra. Strukturální

⁴⁶ HORYNA 2004a, 196.

⁴⁷ ŠVÁCHA 2002a, 38.

analýza, tak jak ji definoval Hans Sedlmayr, zkoumá, jak formální prostředky předávají emocionální obsah díla - hledání významu architektury u Sedlmayra také vychází z jejího vizuálního rozboru.⁴⁸ Tato provázanost vizuálního působení stavby s jejím významem se odrazila v Sedlmayrově poznávání architektury pomocí „*myslivého vidění*“, či „*vidoucího myšlení*“.⁴⁹ Taková definice má naznačit, že při pozorování formálních znaků díla jsme schopni v určité chvíli myslet skrze tvar, který pozorujeme – že vidíme v seskupení architektonické formy určitý děj, který se na stavbě odehrává. Takový pohled by zřejmě snáze pochopili architekti, kteří jsou zvyklí definovat své myšlenky skrze kresbu a je pro ně tedy přirozené přemýšlet v intencích samotné formy. (Stručně řečeno: když chtějí něco vyjádřit, je pro ně jednodušší to načrtnout a zároveň jak kreslí, mohou být inspirováni k nečekanému rozvinutí tvaru – samotné myšlení se u nich odvíjí souběžně s průběhem kresby.) Taková metoda předpokládá, že pro poznání konceptu architektury nemusíme nutně studovat autorovy slovy vyjádřené myšlenky, ale že můžeme pomocí „*myslivého vidění*“ uzříť význam v podobě samotné stavby.

3.4. Symbolický jazyk architektury a metody, pomocí nichž je interpretován

Architektura kromě své praktické funkce, spočívající v uspokojování fyziologických potřeb člověka, funguje i jako specifický vizuální jazyk, jeho cílem je komunikace. Sdělení této komunikace může být individuální – architekt může prezentovat skrze architekturu své vlastní nazírání světa a své vlastní hodnoty. Oproti těm druhům umění, které mají relativně intimní charakter (například malířství), je architektura situována do veřejného prostoru, a tak komunikuje s mnohem větším počtem diváků. Navíc před architekturou nelze utéct tak jako před obrazem, zvláště pokud je to architektura, ve které žijete. Z této skutečnosti plyne velká zodpovědnost architekta vůči ostatním lidem. Architektura má díky umístění ve veřejném prostoru možnost prezentovat společenské hodnoty. Pokud společnost neví, jaké hodnoty chce prezentovat, musí si architekti vytvářet své vlastní teorie, pomocí nichž se snaží svým stavbám vtisknout význam a pomocí nichž se snaží své stavby začlenit smysluplně do celkového obrazu světa. Architekti jsou v současném světě postaveni do nelehké situace, kdy

⁴⁸ VYBÍRAL 2011, nepag.

⁴⁹ Překlad Sedlmayrových pojmů „*myslivé vidění*“ a „*vidoucího myšlení*“ pochází od Jindřicha Vybírala. VYBÍRAL 2011, nepag.

musí kromě praktické funkce stavby vytvářet i její společenský smysl. Corbusier se rozhodl, že takovou úlohu zvládne sám a vymyslel si svůj vlastní teoretický koncept „*neuchopitelného prostoru*“, který dával jeho stavbám smysl.⁵⁰ Corbusierovo jméno je v moderní architektuře opatřeno aурou hrdiny právě proto, že se svou architekturou snažil řešit celospolečenské problémy. Mnohé z Corbusierových návrhů však byly utopické a to z toho důvodu, že jeden člověk nemá schopnost suplovat to, co má vytvářet celá společnost – autor nemůže vnutit lidem svůj systém bydlení na základě toho, že jemu osobně vyhovuje, ani nemůže lidem vnutit svůj systém hodnot, pokud je společnost nesdílí. Protože Corbusierův koncept „*neuchopitelného prostoru*“ měl ve své podstatě transcendentální význam, uspěl s ním u zakázek sakrálních staveb – v tomto případě jeho osobní teoretický koncept nebyl v rozporu s křesťanským chápáním světa. Dalo by se snad říci, že architekti v baroku to měli lehčí v tom smyslu, že měli předem určené společenské hodnoty, které měli prezentovat – cílem architektů sakrálních staveb bylo prezentovat křesťanské pojmání světa. V rámci tohoto všeobecně sdíleného smyslu však zároveň dokázali barokní architekti vtisknout svým stavbám individuální ráz a nejvýznačnější architekti (Lorenzo Bernini, Francesco Borromini, Guarino Guarini a z českých architektů např. Jan Blažej Santini, Kryštof Dientzenhofer a Kilián Ignác Dientzenhofer) si vytvářeli své vlastní individuální principy tvorby, které nesly ve vyšší rovině všeobecně sdílené společenské sdělení. Karsten Harries nazývá tuto schopnost architektury tlumočit společenské hodnoty „*etickou funkcí architektury*“. Mohli bychom také říci, že architektura prezentuje „*ducha doby*“ - ne však v tom smyslu, že zde existuje jakási téměř transcendentální síla, která podle svých vlastních zákonů nezávislých na hmotném světě vtiskává všemu umění určitý ráz (jak si to představoval asi Alois Riegl), ale v tom smyslu, že konkrétní architekti jsou schopni tlumočit skrze architekturu ty hodnoty, které vyžaduje společnost složená z reálných lidí. Barokní architektura je založena na iluzi a iluzivní charakter barokního prostoru podněcuje. Můžeme říci, že je to architektura „*zobrazivá*“ - stejně jako barokní malířství zpodobňuje náboženské náměty, tak i barokní architektura má schopnost zobrazit určité myšlenky – architektonické prvky pak nejsou pouze samy sebou, ale ještě něčím dalším, k čemu odkazují. Vzhledem k trojrozměrné podobě architektury bychom také mohli říci, že architektura určité sdělení „*ztělesňuje*“ - Dalibor Veselý nazývá způsob, skrze který je v architektuře předáváno sdělení, jako „*artikulující ztělesnění*“.⁵¹ Podle Dalibora Veselého architektura ztělesňuje architektoniku: „*Co v architektuře komunikuje a co*

⁵⁰ VIDLER 2000, 53.

⁵¹ VESELÝ 2008 a, 74.

je sdělováno? Z nedostatku vhodnějších termínů označím onen tajemný fenomén architektonické komunikace jako architektoniku.“⁵²

Architektura tedy podobně jako verbální jazyk komunikuje – předává určité sdělení „vtělené“, či „vepsané“ autorem do díla. Funguje však „jazyk architektury“ stejným způsobem jako jazyk verbální? Pro definici tohoto jazyka lze použít pojmy převzaté z literární teorie (já zde například používám k označení různých typů symbolů adjektiva „*kulturní*“ a „*fyzický*“, které používali k roztřídění metafor George Lakoff a Mark Johnson⁵³). Je však podstatné zdůraznit, že architektonický jazyk je samostatný svébytný jazyk a že s verbálním jazykem není totožný. Pokud budeme chápat architektonický jazyk jako ilustraci verbálních myšlenek, můžeme sdělení v architektuře interpretovat pouze částečně. Architektura dle mého pozorování používá dva druhy symbolů - ty, jejichž čtení je podmíněno naší kulturní vzdělaností (nazývám je kulturní symboly) a ty, jejichž čtení je podmíněno našim fyzickým uspořádáním (nazývám je fyzické symboly). Kulturní symboly bychom mohli označit také jako „*znakové*“ a fyzické jako „*přirozené*“. Problémem takového označení je samozřejmě implicitní označení kulturních symbolů jako „*nepřirozených*.“ Ve skutečnosti totiž asi neexistuje žádné „*přirozené* vnímání“, které by bylo zcela odvislé od našeho kulturního vnímání. Těchto adjektiv se pro jejich názornou popisnost ale nechci vzdát, a tak používám označení „*kulturní-znakové*“ a „*přirozené-fyzické*“ symboly s vědomím toho, že jsou to pouhá schémata, pomocí nichž lze upozornit na určité aspekty interpretace architektonického jazyka, ale pomocí nichž nelze tento jazyk zcela uchopit a vyčerpat. „*Kulturní-znakové symboly*“ v architektuře vznikají na základě konvence a na základě znalosti konvence jsou také „*překládány*“. Určitému tvarovému vzorci (např. půdorysu ve tvaru kříže) je přiřknut symbolický význam (připomínající v případě kříže Kristovo spasení lidstva). Pomocí tradice, kdy se znalost čtení tohoto obrazce předává z pokolení na pokolení, se udržuje symbolika tohoto vzorce v živé paměti. Srozumitelnost půdorysu ve tvaru kříže je dána na základě všeobecně sdíleného porozumění. Za „*přirozené-fyzické symboly*“ v architektuře pokládám architektonické výrazové prostředky (především práci s prostorem) které mohou být obdařeny symbolickým významem a které jsou přístupné člověku na základě jeho přirozeného lidského vnímání. Na těchto symbolech se také podílí konvence, ale není k jejich čtení nezbytně nutná. Prostředky tohoto „*přirozeného symbolického jazyka*“ jsou: práce se světlem a tmou, práce s

⁵²VESELÝ 2008 a, 68.

⁵³LAKOFF/JOHNSON 2002, 74–78.

prostorem a hmotovým uspořádáním, práce s divákovým pohybem a jeho orientací. Nejdříve podrobněji popíšu „*kulturní-znakové symboly*“ v architektuře. Architektura může podobně jako verbální jazyk používat znaky, jimž byl na základě společenského konsensu přidán určitý význam, který je společností tradován. Aby takové znaky mohly být v architektuře jasně „čitelné“, musí být dobře rozpoznatelné a všeobecně srozumitelné. Čtenář těchto znaků musí znát kontext, v němž tyto znaky fungují – pokud tento kontext již není tradován a není všeobecně sdílený, může se ho čtenář pokusit na základě studia minulosti rekonstruovat. Když Roberto Venturi ve svých postmoderních stavbách citoval znaky tradiční architektury, tak musel předpokládat, že jejich divák tyto znaky zná a ví, v jakém kontextu se v minulosti objevovaly. A tak může působit antické průčelí nalepené na muzeum hraček hravým až výsměšným dojmem – kdyby však divák nikdy antickou stavbu neviděl a neznal tedy kontext použitého prvku, tak by celá kompozice ztratila svůj vtip. V baroku vycházela prakticky celá architektura z antických a renesančních vzorů, takže téměř všechny stavby využívaly citací. Zmíním zde několik druhů citací, které nesly v baroku náboženský význam. V barokní architektuře může fungovat jako znak například určitý architektonický prvek, či architektonická sestava. Baldachýn byl často nesený nad hlavami králů, a tak i architektonický baldachýn zastřešuje místo, které je v kostele chápáno jako nejcennější – například v kostele sv. Petra v Římě zastřešuje baldachýn hrob svatého Petra. Baldachýn tak funguje jako znak výsostného postavení. Sloupy v počtu dvou (jako například před kostelem sv. Karla Boromejského ve Vídni) mohou odkazovat k sloupům Jeruzalémského chrámu postaveného králem Šalamounem.⁵⁴ Přesný popis chrámu se sloupy zvanými „*Jakín a Boaz*“, včetně rozměrů stavby a popisů archy úmluvy je obsažen v *1. knize Královské* (6,in) a ve *2. knize Paralipomen* (3-5).⁵⁵ Na dvou monumentálních sloupech před kostelem sv. Karla Boromejského ve Vídni je ve spirálových pásech vylíčen život sv. Karla Boromejského podobným způsobem, jako jsou na antických sloupech líčeny skutky římských císařů – světec je tak zde světec postaven na roveň panovníkům. Sloupy jsou tak znakem výlučného postavení a zároveň jsou znakem křesťanské tradice, sahající až ke králi Šalamounovi. Rozluštění toho, co můžou tyto sloupy označovat, vyžaduje samozřejmě znalost náboženského kontextu. Jako znak může fungovat i specifická formace půdorysu. Půdorys barokních chrámů ve tvaru kříže měl odkazovat k raně křesťanským stavbám, zatímco kruhový půdorys evokoval spíše pohanskou architekturu, a tak se doporučoval pouze pro

⁵⁴ VYBÍRAL 2011, nepag.

⁵⁵ ROYT 2006, 276.

baptistéria (jejichž tvar byl logicky kruhový, protože stavba ohraničovala křestní nádobu). Karel Boromejský ve svých směrnicích pro nově zakládané kostely vydaných pod názvem *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*, doporučoval křížový půdorys právě proto, že byl tradován jako křesťanský: „*Preferován je křížový půdorys, který můžeme sledovat v minulosti až do dob apoštolů a který můžeme nalézt v hlavních římských bazilikách. Kruhové stavby byly dříve používány pro pohanské chrámy a mezi křesťany se objevovaly méně. Každý kostel a zvláště ten, který má mít působivý vzhled, by měl být vybudován ve tvaru kříže. Existuje mnoho typů tohoto půdorysu, například obdélný, který je běžně užíván. Ostatní typy jsou vzácnější.*“⁵⁶ Palladio připomíná, že chrámy postavené na půdorysu kříže upomínají na Kristovo ukřižování: „*...protože v tomto tvaru kříže představují očím diváku ono dřevo, s něhož visela naše spása.*“⁵⁷ Jako znak může fungovat také architektonické tvarosloví – je to vlastně „slovo“ uložené v podobě „tvaru“. Gotické tvarosloví je často užíváno jako znak sakrální architektury a to v architektuře renesanční, barokní a v historizující architektuře 19. století. Z mnoha příkladů to lze ilustrovat například na renesanční zámecké kapli v Telči, jejíž rohy jsou zvýrazněny gotickými opěráky. V barokní architektuře používal gotické tvarosloví jako odkaz na tradiční církevní řády Jan Blažej Santini – k jeho zadavatelům patřili cisterciáci, kteří se chtěli odlišit od nově založeného jezuitského řádu a citací gotické architektury chtěli poukázat na skutečnost, že v Čechách působili již ve středověku. (Jan Blažej Santini však gotické tvarosloví pouze necitoval, ale navazoval na ně i formou struktury.) Sdělení může nést v architektuře také určitý geometrický znak – například rovnostranný trojúhelník odkazující ke Svaté trojici.⁵⁸ Počet architektonických prvků může být také obdařen symbolickým významem – například čtyři pilíře v křížení lodi doprovázené sochami evangelistů mohou být metaforicky interpretovány jako čtyři pilíře církve. Ve *Slavnostní řeči při zbudování kostelů věnovaná biskupu v Tyru Paulinovi* se objevuje zmínka, že čtyři sloupy čtverhranného dvora symbolizují čtyři evangelia, přičemž těmto sloupům přísluší určité duše křesťanů tvořící duchovní chrám: „*Jině postavil ke sloupům vnějšího čtverhranného dvora, když jim vysvětloval prostý smysl čtyř evangelií.*“⁵⁹ O doslovnou paralelu architektury s verbálním jazykem se pokusil Johann David Steingruber, když koncipoval v roce 1773 plán zvaný *Architectonisches Alphabet*, na

⁵⁶ VOLEKER 1981, 6. Překlad Eliška Koryntová.

⁵⁷ MACKOVÁ 1958, 4.II., 225.

⁵⁸ ROYT 2006, 171.

⁵⁹ NOVÁK 1988, 182.

němž půdorysy staveb vytváří anagram jména Chr. Friedrichovi Carlovi Alexandrovi, jemuž je tento originální návrh dedikovaný.⁶⁰

Jazyk architektury však nelze omezit na vyhledávání takových ikonografických znaků, v nichž je sdělení obsaženo na explicitní úrovni. Vedle těchto explicitních znaků pracuje architektura s implicitním jazykem, který spočívá především v práci se světlem, prostorem a materiálem a který kalkuluje s divákovým tělesným prožíváním díla – s jeho pohybem a s jeho dotyky. Protože člověk je vzpřímený, může pro něj vztah nahoře a dole získat symbolický význam, stejně jako pro něj může získat symbolický význam světlo, jež je pro něj životně důležité a závisí na něm jeho existence. Opírám se zde především o podnětnou knihu *Metafory, kterými žijeme*, v níž se autoři George Lakoff a Mark Johnson snažili ukázat, že metaforický popis světa není pro člověka druhotný, ale že je pevně svázán s naším prožíváním světa a nelze se ho zbavit jako jakési „neobjektivní“ vrstvy naší řeči. Samozřejmě při výkladu „přirozeného symbolického jazyka“ nemůžeme být dogmatictí a musíme brát v potaz kontext symbolu. Jedna skutečnost může na základě svých přirozených vlastností získat různé symbolické výklady a určitá skutečnost může mít v odlišném kontextu zcela jiný význam. Například Evropané si představovali ďábla jako černého, zatímco naopak pro lidi tmavé pleti byl ďábel často bílý (společné pro oba dva výklady je však to, že ďábel je vždy to „cizí“, co nezapadá do běžné skutečnosti). Tmavý prostor může například odpuzovat, protože evokuje vězeňskou celu, ale zároveň může být také znakem posvátna, protože tma s sebou nese určitý nádech tajemna – ve tmě se ztrácí obrysy a nastupuje na řadu divákova představivost. Podle Manfreda Lurkera byly chrámy ve starověku temné a to „na znamení nevyzpytatelného tajemství božského bytí.“⁶¹

Jak ale architektonický jazyk „přirozených-fyzických symbolů“ interpretovat? Formální analýza samotná symbolické sdělení prostoru neinterpretuje, formální analýza může pouze podrobně popsat, jak je určitý architektonický prostor pomocí stavební látky formován a koncipován. Díky badatelským výsledkům vídeňské školy umění jsou historikové umění vybavení patřičnými pojmy, kterými lze architektonické dílo popsat. Pro teorii architektury jsou inspirativní především binární dvojice Heinricha Wölfflina. Ve vídeňské škole umění však byly tyto pojmy používány ne k interpretaci individuálního smyslu uměleckého díla, ale

⁶⁰VESELÝ 2008a, 68–69.

⁶¹LURKER 1999, 81.

především sloužily k tomu, aby pomocí nich bylo umělecké dílo zařazeno do celkového vývoje umění. Umělecké dílo tedy v podání vídeňské školy umění získávalo smysl díky tomu, že se podílelo na tvorbě vývojové řady uměleckých děl a že sledovalo vyšší zákony této vývojové řady, která podléhá různým, cyklicky se opakujícím etapám. Samotná formální analýza, tak jak ji používala vídeňská škola dějin umění, tedy k výkladu symbolického jazyka architektury nestačí. Proti formalismu se ve vídeňské škole umění začali obracet různí kunsthistorikové, kteří naopak zdůrazňovali studium duchovního obsahu díla a studium konkrétního individuálního díla a jeho kontextu, např. Max Dvořák a Julius Schlosser. Jako protiváha jednostranného formalistního nazírání umění se objevila na přelomu 19. a 20. století škola tzv. kritické ikonologie Abyho Warburga, kterou později rozvíjeli Erwin Panofsky a Ernst Hans Gombrich.⁶² Pro vývoj ikonologického bádání měla podstatný vliv strukturace významu uměleckého díla do tří vrstev, tak jak ji definoval Erwin Panofsky.⁶³ Podstatné bylo, že umělecké dílo nebylo určeno v této analýze pomocí binárních dvojic (jako u Wölfflina a Riegela), ale že bylo interpretováno postupně skrze odhalování tří různých významových rovin.⁶⁴ „Primární“ či „přirozený námět“ má být dle Panofského odhalován pomocí předikonografického popisu (Např. na obraze *Venuše a Amor kradoucí med* od Lucase Cranacha staršího z roku 1531 se nalézá před kmenem stromu nahá postava ženy s kloboukem, náhrdelníkem a průsvitným závojem, u jejíchž nohou stojí okřídlený hoch s pláští medu). „Druhotný“ či „konvenční námět“ má být odhalován pomocí ikonografické analýzy založené na znalosti literárních pramenů a ikonografických zdrojů. Do ikonografické analýzy patří i schopnost rozeznat konvenční způsob zobrazení a zabývá se tedy i stylistikou. (Postava nahé ženy je ztotožněna s Venuší a postava okřídleného chlapce s Amorem, klobouk je ztotožněn s dobovým oblečením, na tmavém pozadí je umístěn moralizující verš od humanisty Chelidoniuse, který nám připomíná, že rozkoš je pomíjivá a že je doprovázena bolestí. Nápis „a tak je to s námi, kteří se ženeme za pomíjivými rozkošemi, jež nám přinášejí škodu a bolest“ se váže k Amorovi, kterého do prstu zranila včela, když se pokoušel z pláští vydolovat med. Postava Venuše nepřipomíná antický ideál ženské krásy – vyznačuje se především podlouhlou ladnou postavou.). A nakonec „vnitřní význa“ uměleckého díla má být odhalován pomocí ikonologické syntézy, v níž si autor vypomáhá svou intuicí a znalostí dobového světonázoru. Do ikonologické syntézy proniká i dobový světonázor doby, v níž

⁶² KROUPA 1996, 197.

⁶³ KROUPA 2010, 190.

WITTLICH 1992, 83-84

⁶⁴ WITTLICH 1992, 83.

autor-interpret obrazu žije, má však být korigován převládajícím světonázorem doby, z níž obraz pochází. Venuše není zobrazena realisticky a můžeme z ní číst dobový fyzický ideál krásy – dlouhá postava, absence ochlupení, ladné křivky rukou a nohou. Obraz má silný erotický náboj: klobouk zdůrazňuje Venušinu nahotu a průsvitný závoj více odkrývá, než zakrývá. Obraz je určen především pro mužského diváka - žena je zde zobrazena jako nebezpečný tvor, před kterým je třeba být na pozoru. Muž, který podlehně svodům pozemského světa, je jako neopatrný Amor, kterého píchla do prstu včela. Mužský divák je na obraze alegoricky zastoupen Amorem a zobrazená Venuše je na obraze alegoricky zastoupená pláství medu. Vztah muže žádostivě toužícího po Venuši je pak alegorizován jako vztah Amora snažícího se z plástve medu vybrat sladký med. V tomto případě se tedy výklad nesoustřeďuje pouze na ikonografické prvky zobrazené na obraze, ale zaměřuje se také na vztah obrazu k divákovi. Mužský divák alegoricky zastoupený Amorem totiž stojí mimo plochu obrazu. Jako vnitřní význam obrazu můžeme určit zobrazení archetypu erotické a nebezpečné ženy, přičemž kouzlo obrazu spočívá v kontrastu mezi smyslovou krásou ženy a morálním ponaučením, které před touto krásou varuje. Žena zde zároveň symbolizuje smyslový svět pozemských krás, který však může člověka svést na scestí a přivodit mu neštěstí. Ve vnitřním významu bychom mohli nalézt analogii s Carravagiovým obrazem *Chlapec, kterého kousla ještěrka*.). Kýženým cílem Panofského metody bylo v době jeho německého působení nalezení vnitřního významu díla, ale za jeho severoamerických studií se omezil především na vyhledávání konvenčního, druhotného ikonografického tématu.⁶⁵ Ikonologii bylo později vyčítáno, že se nezabývá formální a uměleckou stránkou díla, i když to nelze vyčítat přímo Panofskému, který vnitřní význam obrazu s jeho formální podobou spojoval.⁶⁶ Přesto však v ikonografii-ikonologii převládla ta metoda, která chápe obraz jako ilustraci verbálních myšlenek. Kritik ikonologické metody Otto Pacht tuto výtku shrnul prohlášením, že „na počátku bylo oko a ne slovo“.⁶⁷ Obrazy sice prezentují ideje, jež je možné verbalizovat, ale jejich vlastním médiem je vizuální a ne verbální jazyk. Proto je ikonografická metoda při výkladu symbolických kvalit architektury pouze částečná – soustřeďuje se především na jasně čitelné znaky, kterým je přiřazen určitý konkrétní význam, ale není schopná uchopit symboliku uloženou v komplexním smyslovém vnímání prostoru. Do jaké ze tří rovin popisu významu bychom vložili působení architektonického prostoru? Můžeme prostor uchopit předikonografickým popisem, ikonografickou analýzou, nebo

⁶⁵KROUPA 2010, 190.

⁶⁶KROUPA 2010, 241.

⁶⁷WITTLICH 1992, 89.

ikonologickou syntézou? Světelnou atmosféru kostela sv. Jana Nepomuckého bychom mohli ikonologicky interpretovat jako zviditelnění nebeské skutečnosti – zdá se, jako kdyby kopule kostela byla zaplavována nebeským světlem a jako kdyby zde toto nebeské světlo vznikalo samo od sebe, neboť divák z prostoru lodi nevidí okna, která světlo do prostoru kupole přivádí. Popis konstrukce, pomocí níž je tohoto efektu dosaženo, by však měl správně spadat do předikonografického popisu tzv. „*přirozeného námětu*“. Cílem ikonografického popisu tzv. „*konvenčního námětu*“ by pak bylo vyhledávání jasně čitelných symbolických znaků – např. pětice hvězd jako svatojánský symbol, čtveřice sloupů jako čtvero evangelistů apod. Problémem však je, že ikonologický výklad není až jakousi poslední metou interpretace, k níž se divák dostává až po sáhodlouhé úvaze, ale přímo vyplývá ze světelného a prostorového uspořádání stavby, které člověka cele zasahuje hned při prvním pozorování stavby. Inspirativním příkladem pro výklad symbolických kvalit prostoru se tak může stát nepochybně Sedlmayrova metoda *strukturální analýzy*, v níž je kladen důraz na „první dojem“, jímž stavba na člověka působí, a v níž se formální popis plynule prolíná se symbolickou interpretací. Metodu strukturální analýzy Sedlmayr použil například při interpretaci chrámu sv. Karla Boromejského ve Vídni od Fischera z Erlachu. Při interpretaci Sedlmayr paralelně popisuje vizuální podobu chrámu a její symbolický význam, přičemž se tyto dvě hlavní metodologické linie rytmicky proplétají, takže se před našima očima odhaluje současně tvarová bohatost stavby i významy v ní obsažené.⁶⁸ V této komplexní provázanosti „viděného“ s „myšleným“ můžeme spatřovat hlavní smysl strukturální analýzy – vnitřní obsah není na stavbu jaksi dodatečně „nalepen“ třeba v podobě ornamentální a obrazové výzdoby, ale je v podobě stavby „geneticky“ zakódován – je její neoddělitelnou součástí. V českém prostředí se o komplexní výklad symboliky barokního prostoru pokusil Jaromír Neumann⁶⁹ a po něm Mojmir Horyna.⁷⁰ Oba si však nevystačili s vyhledáváním pouhých symbolických znaků, ale soustředili se především na symboliku prostorového a světelného uspořádání architektury. Jaromír Neumann svou metodu použitou při výkladu ideového konceptu kostela sv. Jana Nepomuckého na Zelené hoře nazývá „ikonologií“. Neumann se v tomto textu věnuje dešifrování různých symbolických znaků, zároveň se však tuto fázi ikonografického výkladu spočívající především na znalosti kulturního kontextu snaží překonat hlubším pochopením symbolických kvalit stavby uložených v jejím čistě vizuálním působení. Do fáze ikonologického výkladu dochází právě ve chvíli, kdy se věnuje především

⁶⁸VYBÍRAL 2011.

⁶⁹NEUMANN 1971, 1985.

⁷⁰HORYNA 1998, 2003, 2004a.

Santiniho specifické práci se světlem a prostorem – podle Neumanna šlo Santinimu při koncipování stavby o vizualizaci „*nebe na zemi*.“⁷¹ Zřetelné ovlivnění Sedlmayrovou strukturální analýzou pak zaznívá především z jeho výroku, že: „*Jediným předpokladem je vedle jisté kulturní úrovně toliko umělecká vnímavost. Tvarová a funkční struktura je v tomto smyslu tedy také strukturou významovou*.“⁷²

Neumann si tedy nevystačí s prostým dešifrováním symbolů na základě znalosti dobových kázání, ale vrchol ikonologie spatřuje v propojení symbolického výkladu čistě vizuálních aspektů díla společně s výkladem znaků kulturně podmíněných. Tento metodický směr, zaměřující se na symbolický výklad těch aspektů uměleckého díla, které vnímáme bezprostředně svými smysly, dále rozvíjel Mojmír Horyna. Teoretický základ pro další bádání v tomto směru položil Dalibor Veselý ve své knize *Architektura ve věku rozdělené reprezentace – Problém tvořivosti ve stínu produkce* (Praha 2008). Veselý chápe architekturu jako samostatný komunikační jazyk, který je ekvivalentní tomu verbálnímu – architektura vyjadřuje „*architektoniku*“, kterou „*ztělesňuje*“ svým vlastním specifickým způsobem.

Omezení ikonografické metody můžeme demonstrovat při sledování interpretací kaple Santissima Sindone. První vydání Guariniho spisu *Architettura civile* bylo doprovázené rytinami půdorysů Guariniho staveb, do nichž byly tečkovanou linií vkresleny geometrické tvary zachycující uspořádání struktury kupolí. To vedlo některé badatele v čele s Rudolfem Witkowerem k závěru, že Guariniho stavby byly koncipovány na základě těchto geometrických tvarů a že právě ty jsou klíčové pro interpretaci Guariniho díla.⁷³ Takovou metodu výkladu naznačil již Sigfried Giedion, když ve své knize *Space Time and Architecture* vkreslil do půdorysu Borrominiho kostela Sant'Ivo alla Sapienza hexagon, aby tak demonstroval svůj názor, že Borrominiho plán je konstruován na „matematickém“ základě.⁷⁴ Witkowerova analýza kaple Santissima Sindone je založena na vyhledávání geometrických tvarů se symbolickým významem. Lucerna kaple je vynášena třemi oblouky pendentivů, které dohromady vytváří tvar trojúhelníku – ten je rozpoznatelný především ve chvíli, kdy se tvar pendentivů promítne do dvojrozměrného půdorysu. Podle Witkowera je lucerna obdařena „*symbolickou kvalitou: tato nová realizaci založená na geometrii potvrzuje všeobíhající*

⁷¹NEUMANN 1971, 252.

⁷²NEUMANN 1974, 254.

⁷³VAN BEEK 2011, 47.

⁷⁴VAN BEEK 2011, 47.

dogma Svaté Trojice“.⁷⁵ Witkowerova analýza však nereflektuje to, jak daný prostor člověk vnímá, ale vychází z ilustrací doprovázejících Guariniho spis *Architettura civile*, v nichž je do půdorysu stavby projektován tvar kupole. Manfredo Tafuri zdůrazňuje, že tvar trojúhelníku, podle Witkowera tak důležitý pro symbolickou interpretaci stavby, není v kapli vůbec vidět a že je čitelný, pouze když se prostorový tvar pendentivů promítne do dvojrozměrné plochy.⁷⁶ Jistě, symbolika svaté Trojice má v křesťanském umění nepochybně zásadní roli, ale nejsou v případě kaple Santissima Sindone symbolické hodnoty uloženy například i ve světelné režii celého prostoru? Dalibor Veselý ve své interpretaci chrámu spojuje výklad znakových symbolů i výklad prostorového a světelného uspořádání stavby. Kruhová forma podle Veselého odkazuje na symboliku Božího hrobu – téma pašijí se stává základní pro interpretaci celého kostela. Důležité je samozřejmě zmínit, že kaple byla postavena jako relikviář pro Svaté roucho, které spočívalo v Božím hrobě na Kristově těle a na němž se dle katolické církve dochoval autentický otisk Kristovy podoby. Vyvýšená poloha kaple má podle Veselého symbolický význam a odkazuje na Golgotu – kopec, na kterém byl Kristus ukřižován. Kompozice byla dána také praktickým požadavkem přístupu do kaple přímo z Palazzo Reale, ale Veselý zdůrazňuje, že přístup mohl být řešen i jiným způsobem a že symbolický význam vyvýšené polohy převažuje.⁷⁷ Do kaple se vstupující člověk dostává skrze schodiště, na němž „jako by se znovu odehrával poslední úsek Kristovy cesty.“⁷⁸ Do tohoto symbolického výkladu Veselý zapojuje jak „znakové“, tak „přirozené“ symboly prostorového a světelného uspořádání: „třicet tři stupně, poukaz ke Kristovu věku, vyznačují cestu ke smrti; při cestě vzhůru jako bychom vstupovali do hrobu, reprezentovaného temným prostorem schodiště, a pak z něj vstupovali ke světlu vzkříšení, jehož předzvěst je naznačena kruhovou předsíní na konci schodiště. Tři hlavní fáze pašijí – smrt, uložení do hrobu a vzkříšení – zde reprezentuje mnoho různých prvků: tři dvojice výklenků na schodišti, trojice sloupů a trojúhelníková struktura kleneb v předsíni, tři hlavní oblouky kaple. Princip trojice se násobením rozšiřuje do šestiúhelníků horní klenby a konečně do dvanácti paprsků slunečního světla pronikajícího vrcholem kupole. Trojice prvků můžeme považovat za vizuální exegezi tajemství Nejsvětější trojice, která zahrnuje tajemství inkarnace a přítomnosti nepřítomného Krista – což je základní význam turínského plátna.“⁷⁹ Problémem vyhledávání různých symbolických

⁷⁵VAN BEEK 2011, 47.

⁷⁶VAN BEEK 2011, 45.

⁷⁷VESELÝ 2008a, 138.

⁷⁸VESELÝ 2008a, 138.

⁷⁹VESELÝ 2008a, 138.

významů číselných počtů v architektuře je samozřejmě ta skutečnost, že architektura vždy nějaké číselné poměry obsahuje a je otázkou, jestli dotyčný architekt tyto číselné poměry zamýšlel se symbolickým záměrem, či ne. Dalibor Veselý vychází při interpretaci kaple Santissima Sindone z ilustrace Obrazu svatého roucha ve spisu Camilla Ballianiho z počátku 17. století. Obrázek je doprovázen textem, v němž je Ježíš Kristus ztotožněn se sluncem. Podle Veselého byla kompozice kaple určena tradičním chápáním kosmu, v němž se člověk vztahuje se ke světlu umístěnému nad jeho hlavou, které chápe jako ontologicky nadřazené. Podoba kaple podle něj nebyla ovlivněna heliocentrickým chápáním světa, v němž je za střed kosmu považované samotné slunce a ostatní (včetně člověka) se stává periferií. Veselý chápe kapli Santissima Sindone jako obraz zrcadlící vertikální hierarchii světa, kdy je to dole považováno za hodnotově nízké a to nahoře za hodnotově vyšší.

Na příkladu kaple Santissima Sindone jsme si ukázali, že interpretaci symboliky barokní stavby nelze omezit pouze na vyhledávání jasně čitelných ikonografických znaků (např. obrazců objevujících se v konstrukci půdorysu), ale že je třeba se soustředit i na symboliku prostorových aspektů díla (tedy na symboliku, jejíž čtení se odvíjí při smyslovém pozorování díla: při pohybu stavbou, při pozorování světelné režie, při vnímání vizuálních tvarů v reálné trojrozměrné podobě). Takový způsob interpretace vychází z premisy, že architektovi tanula při koncipování stavby na mysli určitá prostorová myšlenka se symbolickým vyzněním, kterou pak vtělil do podoby stavby. Nelze si však představit, že by umělec měl imaginární podobu stavby přítomnou v hlavě v celé komplexnosti propracovanou až do nejmenšího detailu a pak ji jen mechanicky převedl v hmotnou skutečnost. Realita navrhování stavby je však mnohem složitější – počáteční nápad se během navrhování může několikrát zásadně proměnit. Architektura vzniká neustálým kontaktem myšleného konceptu s realitou skutečnosti, která nás obklopuje. Právě skrze hmotnou architekturu si architekt určité prostorové koncepty ujasňuje. Důraz na interpretaci prostorového konceptu stavby, který vnímáme fyzicky, však neznamena, že by do interpretace stavby měly spadat jen ty aspekty, které ve stavbě vidíme, či zažíváme svým tělesným uspořádáním. Pro čtení architektonického znaku totiž není důležité, nakolik se význam znaku viditelně propisuje do samotné vizuální podoby stavby. Pro jeho rozluštění je důležitá především konvence, na jejímž základě je určitý znak vykládán. V tomto textu operuji s pojmy „*přirozený-fyzický*“ a „*kulturní-znakový*“ symbol, pomocí nichž se snažím ukázat různé metody interpretace symbolického významu stavby. Na příkladu kostela Sant'Ivo alla Sapienza od Francesca Borrominiho chci však

zároveň ukázat, že v reálném procesu navrhování tyto symboly splývají – nelze přesně říci, kdy architekt vytváří „přirozený-fyzický“ symbol a kdy už „kulturní-znakový“. Pomocí těchto schémat lze poukázat na určité aspekty interpretace architektury, ale určitě pomocí nich není možné zcela pochytit celý proces tvorby, skládající se z postupného přizpůsobování myšlenkového konceptu potřebám reality, během něhož se tento myšlenkový koncept také sám proměňuje. Během stavby kostela Sant'Ivo alla Sapienza se vystřídali na papežském stolci tři význačné osoby: Urban VIII z rodu Barberini (papežem 1623–1644), Innocent X z rodu Pamphili (papežem 1644–1655) a Alexandr VII z rodu Chigi (papežem 1655–1667). Každý z papežů měl ambice promítnout do kostela své vlastní symbolické sdělení. Symbolickým významem stavby se zabýval např. Joseph Connors a John Beldon Scott. Podrobněji se zde budu zabývat vývojem půdorysu plánu, který zpracovala Julia M. Smyth-Pinney.⁸⁰ Smith Pinney upozorňuje na skutečnost, že konstrukce půdorysu kostela je vykládán dvěma možnými způsoby: buď jako hexagon (Joseph Connors), nebo jako trojúhelník (John Beldon Scott)⁸¹ – otázkou zůstává, která z těchto interpretací je správná? Smith Pinney ukazuje, že obě tyto interpretace lze v Borrominoho plánech najít a že Borromini nejdříve upřednostňoval kruh ve spojení s hexagonem za pontifikátu papeže Urbana VIII a pak trojúhelník za pontifikátu papeže Alexandra VII. Podle Sebastiana Gianiniho, který napsal knihu *Opera del Cavaliere Francesco Borromini*, konstruoval Borromini půdorys tak, aby odkazoval na včelu (ta je v tomto spise zakreslena v hexagonu půdorysu).⁸² Samotná včela však v půdorysu ani v samotné stavbě viditelná není a to ani náznakovým způsobem – důvod, proč včelu ve stavbě „vidíme“, je dán na základě tradované konvence. Borromini koncipoval hexagonální půdorys jako znak včely zřejmě ve snaze vyhovět investorovi stavby papeži Urbanu VII z rodu Barberini, jehož rodovým znakem byla právě včela. V projektu určenému k prezentaci papeži Urbanu VIII před rokem 1640 Borromini vymazal všechny pomocné konstrukční prvky (kruh, šestiúhelník, linie značící trojúhelník) a naopak přidal do půdorysu šest včel (a tak zdůraznil symbolické vyznění půdorysu).⁸³ Konvence vykládat kostel jako znak rodu Barberini se Borrominimu vymstila, když se patronem kostela stal papež Alexander VII z rodu Chigi, který nebyl s rodem Barberini zadobře. Alexander VII nechtěl podporovat dokončení stavby, která byla veřejností spojována s rodem Barberini, a doporučoval Borrominimu, aby byl ve stavbě spíše zdůrazněn tvar trojúhelníku jako symbolu Svaté trojice

⁸⁰SMYTH-PINNEY 2000.

⁸¹SMYTH-PINNEY 2000, 314.

⁸²SMYTH-PINNEY 2000, 298.

⁸³SMYTH PINNEY 2000, 330.

– trinitářský symbol.⁸⁴ V roce 1658 tak Borromini opatřil kostel v horní partii otevřenými kůry, které podpořily dojem, že kostel byl konstruován na půdorysu trojúhelníku.⁸⁵ Za pontifikátu Alexandra VII se také Borromini snažil celou interpretaci konstrukce půdorysu zjednodušit a interpretaci půdorysu ve tvaru trojúhelníku prosazoval zřejmě i proto, aby se trefil i do vkusu papeže Alexandra VII, který více protěžoval architekturu klasicistně orientovaného Berniniho, proti níž museli Borrominiho stavby působit značně kuriózně.⁸⁶ Borromini tak v průběhu stavby reinterpretoval půdorys kostela tak, aby si získal přízeň svých investorů. Představa, že autor má jednoznačně danou počáteční ideu, kterou posléze „vtělí“ do podoby stavby, je značně zjednodušená a neodpovídá složitému a neustále se proměňujícímu procesu tvorby. Můžeme včelu považovat za symbol „kulturní-znakový“, který byl dodatečně připojen k hexagonálnímu půdorysu stavby, který Borromini jako symbolický nekonstruoval? A co symbolika trojúhelníku odkazující na Svatou trojici? Vidíme, že prosazování trojúhelného tvaru půdorysu za pontifikátu Alexandra VII nemělo pouze symbolický, ale i estetický podtext. Borromini trojúhelník nezdůrazňoval pouze v půdoryse, ale prostor upravil tak, aby byl tento trojúhelník v interiéru čitelný. Je tedy tvar trojúhelníku symbolem „kulturním-znakovým“ (který vzniká na základě konvence), či „přirozeným-fyzickým“ (který čteme ve vizuální podobě stavby)? A když dnešní návštěvník kostela tvar trojúhelníku spojený se Svatou trojicí nemá, jedná se vůbec o symbol? Na interpretaci architektury se ve velké míře podílí právě tradice. Architektura symbolizuje určité ideje na základě všeobecně sdílené konvence výkladu a tato konvence nakonec hraje hlavní roli v tom, zda daný symbol ve stavbě vidíme, či „čteme“. Dnešního návštěvníka kostela sv. Jana Nepomuckého by asi nikdy nenapadlo, že půdorys kostela ve tvaru pěticípé hvězdy odkazuje (mimo jiné) svou podobou k osobě zakladatele opata Václava Vejmluvy. V dobových kázáních opata Pachera publikovaných roku ve sbírce *Risus Sarae* se objevuje zmínka, že pěticípá hvězda je složena z pěti V, podobně jako jméno jejího zakladatele: Václav Vejmluva.⁸⁷ Dnes se nám takový výklad může zdát příliš komplikovaný, ale pokud byla tato konvence výkladu v baroku dostatečně rozšířená a tradovaná, je pravděpodobné, že tehdejší návštěvníci kostela mohli půdorys kostela skutečně „číst“ tímto způsobem. V této práci se budu věnovat především výkladu tzv. „přirozené“ symboliky barokní architektury - to znamená symbolice prostorových vztahů a symbolice světelného uspořádání. Tuto symboliku považuji za

⁸⁴SMYTH PINNEY 2000, 330.

⁸⁵SMYTH PINNEY 2000, 330.

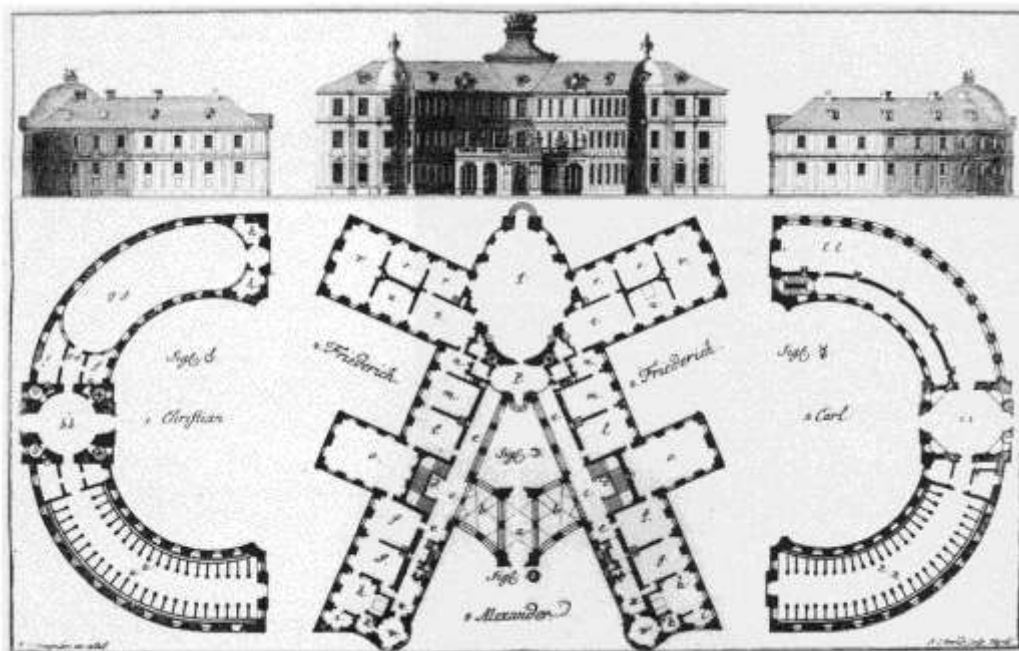
⁸⁶SMYTH PINNEY 2000, 331–332.

⁸⁷NEUMANN 1971, 243.

přirozenou v tom smyslu, že se bezprostředně dotýká našeho smyslového a tělesného vnímání stavby a že je pro diváka vlastní. Zároveň však musím zdůraznit, že i toto „přirozené“ vnímání je kulturně podmíněné. Prostorový vztah *nahoře* a *dole* symbolicky interpretovaný jako vztah mezi *nebeským* a *pozemským* chápu jako základní pro barokní architekturu a v závěrečné části práce se ho pokouším čtenáři přiblížit skrze studium dobových textů a skrze strukturální a ikonografickou analýzu konkrétní stavby.

1. Johann David Steingruber: „Architectonisches Alphabeth“ – plán dedikovaný Chr. Friedrichovi Carlovi Alexanderovi, 1773

Plán zobrazuje anagram jména „Chr. Friedrich Carl Alexander“. V tomto případě se implicitní architektonický jazyk snaží připodobnit explicitnímu verbálnímu jazyku.



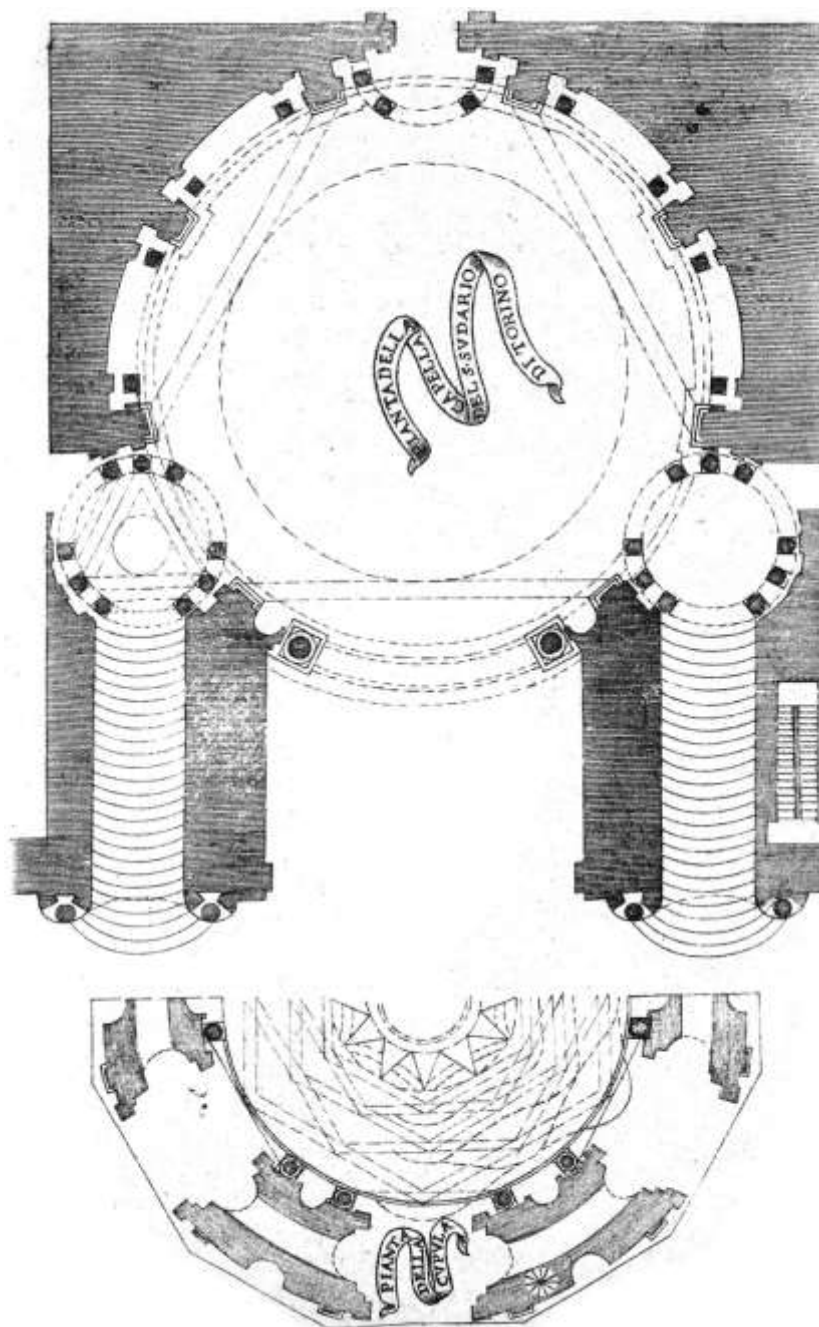
2.17. Johann David Steingruber: *Architectonisches Alphabeth* (1773), plán dedikovaný Chr. Friedrichovi Carlovi Alexanderovi

2. Lucas Cranach Starší: Venuše a Amor, kolem 1531, olej na dřevě, 169x67 cm, Galerie Borghese v Římě



3. Guarino Guarini: kaple Santa Sindone v Turíně, půdorys stavby, 1657–94

Rudolf Wittkower prosazoval názor, že Guariniho stavby byly koncipovány na základě geometrických tvarů, které lze nalézt zakreslené čerchovanou linií v díle „Il Trattato di Architettura civile“. Manfredo Tafuri naopak zdůrazňoval, že geometrické tvary zakreslované do půdorysů barokních staveb nejsou často při reálném prostorovém vnímání stavby patrné.



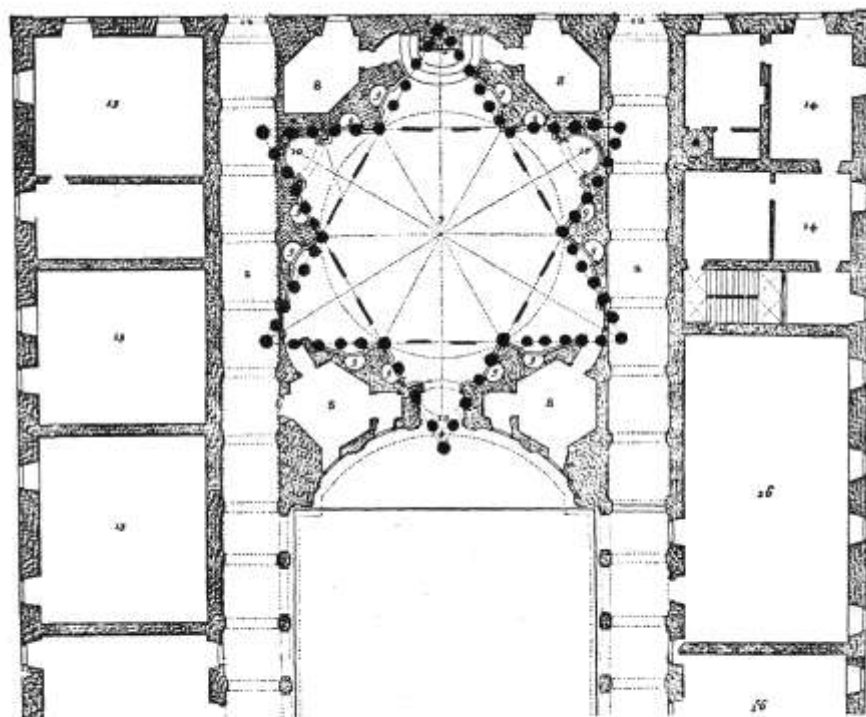
4. Guarino Guarini: kaple Santa Sindone v Turíně, pohled do kupole, 1657–94

Pohled do kupole kaple ukazuje, že trojúhelník pendentivů je čitelný na půdorysných plánech, ale ne při reálném prostorovém vnímání stavby.



5. Sigfried Giedion: plán kostela Sant'Ivo alla Sapienza z let 1642–50 od Francesca Borrominiho se zakreslenou konstrukcí půdorysu, reprodukce z knihy *Space, Time and Architecture*, 5. rozšířené vydání 2008, (1. vydání 1941)

Giedion zakreslil do plánu kostela Sant'Ivo alla Sapienza geometrickou konstrukci, aby dokázal, že stavba byla konstruovaná na matematickém základě.



48. FRANCESCO BORROMINI. Sant' Ivo, Rome, 1612–62. Ground plan. Built within the Renaissance court of the Sapienza, Sant' Ivo is fused with it into an integral whole.

3. Emancipace barokního architektonického prostoru

3.1. Prostor barokní architektury jako autonomní výtvarná forma

Je možné formovat prostor, který je na rozdíl od hmoty nehmatatelný? (Nehovořím zde o prostoru z pohledu fyzikálního, ale o prostoru takovém, jak ho vnímáme v běžném životě, o prostoru, se kterým se setkáváme v architektuře.) Prostor, který poznáváme v architektuře, je sám o sobě nehmotný, a proto se zdá obtížné přisuzovat mu konkrétní kvality. Přesto člověk při návštěvě barokního kostela tyto kvality zcela jasně cítí – vnímá tvar prostoru, jeho sílu a rozpínavost. Někdy se dokonce zdá, jakoby to byl samotný prostor, který stavbu utváří, a je smyslem její existence. Prostor, který vyplňuje svým měkkým světlem kupole a zaobaluje architektonické tvary v dále do zlatavého oparu, se zdá skutečně hmotný. Světlá barva nástropních maleb tento dojem podtrhuje, prostor jakoby vystupoval z nebes nástěnné malby a nebesa jako by byla přirozeným pokračováním prostoru kostela. „*Tento hmotný atmosferický prostor se staví mezi věc a diváka, jeho viditelnost porušuje viditelnost věci*“, napsal o barokním prostoru v roce 1968 Václav Richter.⁸⁸ Pro něj byl prostor jen jinou metamorfózou hmoty: „*hmota je jen hustším prostorem...prostor je řídkou hmotou*...“⁸⁹ Takové chápání barokní architektury pak vede podle Richtera ke zrušení oddělenosti hmoty a prostoru - ke zrušení oddělenosti, ve které je hmota pojímána jako plnost a prostor jako prázdnota. Hmota a prostor jsou podle Richtera na sobě závislé a rozdíl mezi nimi je spíše stupňovitý (co do hustoty). Takové vzájemné prolínání hmoty a prostoru se v barokní architektuře projevuje snahou vizuálně odhmotnit stavbu, co nejvíce ji otevřít světlu a vzduchu, co nejvíce ji „proděravět“ - ať už pomocí odvážných klenebních konstrukcí, či nástěnných iluzivních maleb. Pro Václava Richtera nebyl barokní prostor prázdnotou – tedy „tím, co zbyde“, ale něčím viditelným – tedy něčím, co je vědomě konstruováno.

Podobně jako Václav Richter chápal vztah hmoty a prostoru Václav Mencl. I u něj se setkáváme s představou, že barokní prostor je nadán jakousi silou, která formuje hmotu, že je to samotný prostor, který určuje tvar hmoty a ne naopak.⁹⁰ Podle Mencla lze veškerou architektonickou tvorbu definovat podle toho, jak je v ní pojímána hmota a prostor. Hmotu

⁸⁸ RICHTER 1968.

⁸⁹ RICHTER 1968.

⁹⁰ MENCL 1948.

považuje Mencl za prvek reálný, kdežto prostor jako opak hmoty je ireálný. V každém slohu je podle Mencla polární vztah mezi prostorem a hmotou řešen jinak. V posledním stadiu vývoje architektonických slohů dochází dle Mencla k opuštění racionálního důrazu na hmotu ve prospěch architektury vnímané smysly: „*Prostor začíná být chápán jako prostor optické jakosti.*“⁹¹ Barokní prostor definoval Václav Mencl na příkladu Guarina Guariniho, jehož tvorbu viděl stát na pomezí gotického a barokního myšlení. Za gotický rys Guariniho tvorby pokládá skutečnost, že racionální abstrakce (uskutečňovaná v rámci geometrického plánu stavby) u něj tvořila základní složku díla – na rozdíl od architektů tvořících s důrazem na optické působení stavby, u nichž geometrický plán byl sice nezbytnou pomůckou ke konstrukci stavby, avšak netvořil základním smysl díla: „*V půdorysech, nikoli ve výstavbě hmoty, bylo těžiště Guariniho umění. Tvarové důsledky jeho spekulací v řádu vlastní architektonické tvorby bývaly leckdy nedomyšlené, nejisté či vratké, v jeho prostorových obalech narážejí na sebe tvary tvrdě, bez barokní plynulé spojitosti, téměř jako v gotice.*“⁹² Menclovo specifické pojmání barokního prostoru je patrné ze subtilně formulovaných pojmů, jež používá: o hmotné substanci díla hovoří jako o prostorovém obalu, čímž jasně dává najevo, že v barokní architektuře považuje prostor za primární a hmotu za sekundární. Guariniho prostory podle něj postrádají plynulé navazování tvarů, jež by prostor scelilo do jednotně vnímaného celku. Tuto scelující plynulost naopak nalézá u Kryštofa Dientzenhofera – ten podle Mencla vytváří „*spojitý, celistvě se vlnící plášť prostoru*“.⁹³ Přestože však Mencl u Guariniho nalézá některé gotické rysy zacházení s prostorem, přiznává mu prvenství v dynamizaci architektury skrze utváření prostoru: „*Tím však, že své prostory strukturalizoval dynamicky, otevřel Guarini nové perspektivy dalšímu vývoji: od těch dob tvoří strukturu architektury prostory dvojího druhu, malé a velké, ty malé však, protože jsou malé, jsou nadány takovou expanzivní kapacitou, že jim ty velké a řídké musí uhýbat. Celým prostorem prostupuje zřetelné dynamické napětí: hmota se jeho tvarům přizpůsobuje, uhýbá jim, obaluje je, ale vlastním východiskem dynamizace barokové stavby není, tou je prostor.*“⁹⁴ Mencl popisuje Guariniho architekturu jako strukturu tvořenou několika různými druhy prostoru, jež se navzájem liší co do hustoty – ty co jsou „řídké“, mají menší expanzivní sílu než ty co jsou „husté“. Dynamizace architektury pak vzniká svárem mezi energií těchto prostorů, které se do

⁹¹ MENCL 1948.

⁹² MENCL 1973, 208.

⁹³ MENCL 1973, 208.

⁹⁴ MENCL 1973, 208.

sebe navzájem „naráží“. Rozdělování prostoru podle hustoty na ty „řídke“ a na ty „husté“ zcela jasně vychází z představy Václava Richtera, že prostor je vlastně jen „hustší hmota“.

Mojmír Horyna navázal na Richterovu představu „samostatného“ působení prostoru, přičemž hmotu a prostor chápal jako dvě ekvivalentní síly, jež formují architekturu. Přesvědčení o klíčové úloze světla v barokním prostoru vedlo Mojžíra Horynu k vytvoření typologie barokní práce se světlem. Pojmem „světelný prostorový tvar“ označuje Mojžíra Horyna ty architektonické realizace, v nichž se zdá, jako by byl prostor mezi stěnami vyplněn zářící materií, jež vytváří zvláštní zónu jasu, evokující u diváka představu nebes prosycených sluncem. Světlo zde působí jako samostatný prostorový tvar, který získává svou formu skrze utváření klenby. Ve svých přednáškách se Mojžíra Horyna snažil učinit myšlenku tvarování prostoru pro studenty snadno srozumitelnou a to tak, že přirovnával vnitřní prostor stavby k písku vyklepnutému na hřišti z bábovičky – stavba je vlastně také taková „formička“ tvarující vnitřní prostor kostela. Pro ilustraci takového vnímání architektury poukazoval Mojžíra Horyna na sérii kreseb Bruna Zeviho, které interpretují půdorysné schéma Michelangelova projektu chrámu sv. Petra v Římě.⁹⁵ První kresba z této série ukazuje půdorys chrámu sv. Petra v Římě konvenčně – černou barvou je zde vyplněna hmota zdí. Druhá kresba představuje negativ prvního obrázku a černě je zde vyplněn prostor mimo objem zdí. Prostor, který jsme zvyklí chápat jako opak hmoty, tedy jako negativní „prázdnost“, na této kresbě náhle získává pozitivní „hmatatelný“ charakter. Kresba tak názorně ilustruje myšlenku, že vztah prostoru a hmoty je možné vnímat inverzně - tedy že lze vnímat prostor jako primární a hmotu jako sekundární. Třetí kresba Bruna Zeviho ukazuje černě vyplněný vnitřní prostor chrámu sv. Petra a kresba čtvrtá pak venkovní prostor, který stavbu „obaluje.“ Další série kreseb Bruna Zeviho pak představují různé interpretace vnímání prostoru chrámu sv. Petra a je z nich patrné dělení na různé prostorové jednotky podle jejich „plnosti“, které nám připomene Menclovo dělení prostorů na „řídke“ a „husté“. Kresby vyjadřují myšlenku emancipace prostoru vizuálním způsobem, a tak mohou být cestou k pochopení Sedlmayrový představy „*myslivého vidění*“, či „*vidoucího myšlení*“, neboť při pohledu na tyto kresby jsme nuceni „*myslet vidouce*.“ Třetí kresba Bruna Zeviho, jež ukazuje vnitřní prostor Michelangelova projektu chrámu sv. Petra, nám připomene modely Luigiho Morettiho.⁹⁶ Ten vytvářel modely známých barokních staveb, aby pak vytvořil jejich odlitky, které by v

⁹⁵ ZEVÍ 1966.

⁹⁶ MORETTI 2002.

hmatatelné formě ukazovaly tvar jejich vnitřního prostoru. Pro studium české barokní architektury je velice zajímavý především odlitek vnitřního podle projektu kostela P. Marie Božské Prozřetelnosti pro Lisabon od Guarina Guariniho, který autor poeticky patetickými slovy popsal jako „*jakousi kontinuální a zhuštěnou báseň beze slok*.“⁹⁷ Vrchol Guariniho tvorby spatřuje Moretti v „*úsilí překonat juxtapozici prostorových jednotlivin v tělese téměř kontinuálním*.“⁹⁸ Zviditelnění prostoru českých barokních staveb umožnily nové technologie měření. Milan Pavlík se věnoval fotogrammetrickému zaměření kleneb skupiny vrcholně barokní architektury guarinistického směru (kostel sv. Markéty, sv. Mikuláše v Praze, sv. Josefa v Obořišti, sv. Kláry v Chebu a P. Marie v Nové Pace).⁹⁹ Klenby byly zobrazeny pomocí vrstevnicových plánů, na nichž byly patrné nepravidelnosti, které však lidské oko přehlédne. Přesné zaměření odhalilo zjednodušený pohled na tvarovou konstrukci kleneb. V současné době lze využívat možností 3D laserového skenování. Model klenby paulánského klášterního kostela v Nové Pace získaný právě pomocí 3D laserového skenování publikovali v nedávné době Petr Macek, František Václavík a Vít Borovička.¹⁰⁰ Nová technologie umožnila „uchopit“ prostorový tvar klenby: „*Nadšení vzbudil naprosto neobvyklý pohled na klenbu jako prostorový celek*.“¹⁰¹ Cílem tohoto „zviditelnění“ tvaru klenby však není jako v případě Morettiho modelů idealizace konstrukce klenby do čistých stereotomních tvarů, ale naopak zachycení konkrétní stavební konstrukce se všemi jejími nepřesnostmi. Díky možnosti 3D laserového skenování se tak otevírají nové možnosti bádání: například srovnávat to, jak stavba na diváka působí (tedy její zamýšlený iluzivní účín), s tím, jak je ve skutečnosti provedena. Podstatné je, že 3D laserové skenování umožňuje pohled na klenbu jak z rubu, tak i z líce, čímž ukazuje nejen tu stranu klenby, která je směrem k pohledu diváka koncipována iluzivně, ale umožňuje spatřit i „odvrácenou“ tvář klenby, kde naopak můžeme nalézt prvky nezbytné k její realizaci (např. pasy, které jsou v interiéru popřeny).

Vojtěch Birnbaum považoval definici prostoru jako něčeho bytostného a „hmotného“ za pouhý uměleckohistorický konstrukt. Pro Vojtěcha Birnbauma byla „*forma architektonického interiéru vždy formou hmoty, jež místnost obklopuje, nikdy formou prostoru, jenž místnost*

⁹⁷ MORETTI 2002, 42.

⁹⁸ MORETTI 2002, 42.

⁹⁹ PAVLÍK 1993 / PAVLÍK 2001 / PAVLÍK 2003.

¹⁰⁰ VÁCLAVÍK/MACEK/BOROVÍČKA 2007.

VÁCLAVÍK 2011.

¹⁰¹ VÁCLAVÍK 2011, 172.

vyplňuje.“¹⁰² Jinými slovy: „....vnitřková, interiérová forma se stává smyslově postřehitelnou jistou jedinečností proto a potom, když hmota byla příslušným způsobem nakupena.“ Birnbaum k takovému názoru došel, protože vycházel z přesvědčení, že reálné je pouze to, co je smyslově postižitelné – co je možné vidět, či hmatat. Birnbaum tvrdí, že: „....architektonická forma jakožto něco, co smyslově potřebuji, může mít vztah a příslušetí zas jen k něčemu, co jest smyslově postřehitelné, to jest právě jen hmota a ne prostor, který nemohu vidět, nýbrž jen rozumem si uvědomovati. Namítne se snad: nemohu vidět prostor, ale mohu vidět jeho hranice, a taky tedy jeho formu, kterou právě ty hranice tvoří. Ano, ale tyto hranice vidím právě zas jen proto, že jsou tvořeny povrchem hmoty. Odstraním-li hmotu, odstraním tím zároveň i tento tvarodátný povrch i formu samu.“¹⁰³ Birnbaum v otázce definice prostoru zastává naprosto logické stanovisko, založené na empirickém poznávání. Prostor je možný vnímat jen skrze hmotu, bez hmotového vymezení je prostor nemyslitelný. Birnbaum velice vtipně argumentuje, když se domáhá logického nazření tohoto problému: kdyby bylo možno prostor vnímat samostatně nezávisle na hmotě, neviděli bychom do dnešního dne formy všech zbořených interiérů tam, kde dříve stávaly? Představa, že architekt při tvorbě interiéru tvoří formu prostorovou – tedy že tvaruje samotný prostor – je podle Birnbauma mylná a vznikla dle něj nesprávným hodnocením: „U architektur vnějškových jest forma tomu, co formováno, tedy hmotě, opsána: z toho patrně souzeno, že nikdy nemůže být jinak, že tedy i u architektur vnitřkových jest to, co se nalézá uvnitř formy, v tomto případě tedy prázdný prostor, tím, co bylo zformováno, čemu forma byla dána.“ Pro vysvětlení takového tvrzení, které je trochu obtížně pochopitelné, nám může dobře posloužit příěr formování architektury k tvarování písku pomocí báboviček. Stavbu, tak jak se na ni díváme zvenku, můžeme vnímat jako tvar vyklepnutý z formy bábovičky. Písek vyklepnutý z bábovičky drží tvar, i když bábovičku odstraníme. Forma (bábovička) je dle Birnbaumových slov samotnému tvaru (hmotě písku) „opsána“. Podle Birnbauma má člověk tendenci vnímat podobným způsobem i konstrukci vnitřního prostoru, kde považuje hmatatelnou stavbu za formu (bábovičku) a prázdný prostor za tvarovatelnou hmotu (písek). Takové vnímání vnitřního prostoru je podle Birnbauma mylné, protože vzniká jeho slovy „mechanickým přenášením“ vnímání exteriéru stavby i na interiér stavby. Na závěr úvahy však Birnbaum zdůrazňuje, že představa jakéhosi hmotného prostoru – ať už vnějšího, či vnitřního, je mylná.

¹⁰² BIRNBAUM 1987, 66.

¹⁰³ BIRNBAUM 1987, 66.

Birnbaumovo zamítnutí představy prostoru jako něčeho hmotného se zdá být v rozporu s jeho důrazem na analýzu působení architektury. Birnbaum popisuje barokní architekturu na základě toho, jak se člověku jeví – tedy jak se ukazuje lidskému vnímání. Když popisuje princip barokní práce s hmotou na příkladu aedikuly kostela Chiesa Nuova v Římě, neustále tento fakt zdůrazňuje. Pro ilustraci tohoto důrazu na „jevení se“ uvádím následující útržky z jeho popisu: „... kladí, jež se nyní jeví oku co pouhé zdvojení hlavic (...) všechny tři kusy zůstávají věčně částmi téhož hmotného celku (...), přece se dojmově – smím-li to tak označit – zcela od sebe rozpadají (...) sounáležitost s těmito cizími články jest pro oko, pro pojem daleko těsnější než sounáležitost s ostatními kusy kladí.“¹⁰⁴ Podstatné je, že právě toto zdůrazňování „jevení se“ architektury dovoluje vůbec mluvit o barokním prostoru. Prostor sám o sobě přeci není hmatatelný, ale poznáváme ho skrze to, jak se nám „jeví“, jak na nás „dojmově“ působí. Přestože Birnbaum kladl důraz na to, jak architektura na člověka působí, nesledoval snahu jiných historiků o emancipaci prostoru.

3.2. Důraz na plastické modelování stěny v barokní architektuře

Oproti svému učiteli Birnbaumovi rozšířil Oldřich Stefan svůj zájem i na prostor: „Posuzoval-li Birnbaum svůj materiál jen z hlediska utváření hmotného, mohu k svým kritériím přidat i tvárnění prostoru...“¹⁰⁵ Stefan zastával názor, že prostor je možné vědomě konstruovat, nicméně větší důraz kladl na plastické utváření stěny - jak to charakterizoval Mojmir Horyna: „Stefan je ve svém vnímání prostoru plně Birnbaumovým žákem.“¹⁰⁶ Prostor založený na pronikání a prostupování je podle Stefana v konečné podobě „jakousi prostorovou srostlicí, vymezenou stěnami a klenbami.“¹⁰⁷ Tvar prostoru lze tedy podle Stefana vymezovat hmotnou materií. Stefan však nedochází k tomu, aby prostor zcela osamostatnil, aby mu přiřknul natolik svébytné vlastnosti jako Václav Richter, v jehož pojetí se prostor stává stejně „hutným“ jako hmota, neřku-li něčím, co hmotu předchází. Oldřich Stefan chápal barokní prostor jako něco, co lze volně tvarovat, ale primární důraz nekladal na plasticitu „nehmotného jádra“ stavby, ale na plasticitu hmoty. Oproti aditivnímu přístupu renesančnímu vyzdvihoval barokní modelačně-subjektivní způsob formování hmoty, v němž je primární autorova modelační představa. Podle Stefana je barokní architektura formována

¹⁰⁴ BIRNBAUM 1941, 9.

¹⁰⁵ STEFAN 1959b, 307.

¹⁰⁶ HORYNA 2004a, 198.

¹⁰⁷ STEFAN 1959b, 324.

mnohem více jako sochařské dílo, než jako architektura s pevným řádem – hmota je zde spíše „hnětena“ než „geometricky rozměřována“. (Stefan vytvořil speciálně pro období druhé čtvrtiny 18. století pomocný pojem „hnětená architektura.“)¹⁰⁸ Nejvnitřnější smysl barokní architektury spatřoval Stefan v tom, že nahrazovala logicko-rozumového myšlení intuitivním, subjektivním a emotivním cítěním.¹⁰⁹ Emotivnost barokní architektury se projevovala v její svobodné a ničím nespoutané práci s hmotou, která se na barokních průčelích přelévala jako „masa moře“. Z tohoto názoru vycházelo i Stefanovo kvalitativní hodnocení architektury – nejvýše hodnotil tu architekturu, jež se nejvíce blížila volně modelovanému tělesu, jež se „osvobodila“ z tektonických pravidel renesanční architektury. Nejpatrněji Stefanovo stanovisko vyplývá z jeho hodnocení Guariniho architektury: *„Jeho návrhy stojí vždy na důvtipném geometrickém systému, jenž je podložen prostorové myšlenkou. Touto cestou byl právě umožněn bohatý vývoj prostorových prvků. Plastická modelace stěn (a v důsledku toho i kleneb) nebyla tedy svobodná. Byla zprostředkována mediem racionální geometrie, a to thematicky záměrně.“*¹¹⁰ Proč by však architektura vycházející z matematicky určené geometrické osnovy nemohla být chápána jako svobodná? Stefan spatřoval princip barokní architektury v její subjektivitě, v jejím „svobodném“ zacházení s hmotou stavby bez ohledu na pravidla tektoniky. S nadsázkou lze říci, že matematickou (tedy racionální) kompozici stavby považoval za „nutné zlo“ – tedy něco, bez čehož se architekt bohužel neobejde, ale co není cílem jeho výtvarného snažení. Geometrický základ Borrominiho architektury považoval za přebytečnost, které se architekt ve své cestě za subjektivním výrazem nedokázal zbavit: *„Borromini však pokročil od ryze geometrických kombinací na rýsovací desce k plastizujícímu vytváření prostoru ve skutečnosti, a ačkoli nevymýtil základní geometrickou osnovu ze svého kompozičního postupu, přece dosáhl možností zcela jiného druhu než jeho předchůdci.“*¹¹¹ Plné osvobození od racionálního geometrického způsobu konstruování architektury nalézá Stefan v Čechách a to u Kiliána Ignáce Dientzenhofera. U toho má konečně soustava pomocných bodů a kružidlo „význam spíše prakticko pomocný, než ideově konstitutivní.“¹¹² Stefan na K. I. Dientzenhoferovi obdivoval to, že *„dovedl ovládat hmotu, prostor i formu suverénně, jako by poslouchal jen svou vlastní vůli, kterou už není nutno*

¹⁰⁸ STEFAN 1959b, 326 – 327.

¹⁰⁹ STEFAN 1959a, 11.

¹¹⁰ STEFAN 1959a, 5.

¹¹¹ STEFAN 1959a, 7-8.

¹¹² STEFAN 1959b, 327.

omezovat ohledy na sloupový řád a jiné příkazné věci architektonické kázně.“¹¹³ Geometrická konstrukce se tedy stává u K. I. Dientzenhofera pouze pomocnou, nikoli určující složkou a hlavní význam má „bezprostřednost“ díla a ne logický základ stavby. Svobodu tvoření spatřuje Stefan v intuitivním přístupu k tvarování hmoty, který není nijak „svazován“ racionální úvahou. „*Tím, že z prostorového navrhování vymizely zbytky důsledných geometrických zásad (a s tím i složka racionální, poslední zbytek chladně uvažujícího rozumu), otevřely se cesty koncipování převážně citovému se vši jeho bohatostí rytmickou a s nebývalou volností v utváření.*“¹¹⁴

Stefanův důraz na plasticitu díla na úkor samostatného vnímání prostoru vyplývá také z jeho charakteristiky úlohy stěny v barokní architektuře. Plasticita barokní architektury je dle Stefana založena na používání křivek, které bylo předznamenáno chápáním stěny jako „*samostatného tvárného činitele*“¹¹⁵, na rozdíl od renesančního chápání stěny jako „tektonické soustavy“. Použití oválného půdorysu vychází dle Stefana vstříc tomuto „*plasticko-modelujícímu přístupu*“, protože ovál je ze své podstaty útvar neklasický, na rozdíl od jasně definovaných útvarů „*geometricko-racionálních*“, jako je kruh a čtverec. Vignolův kostel se tak stává podle Stefana milníkem ve vývoji „*plasticko modelujícího*“ barokního přístupu k architektuře: „*Toto první vítězství stěny modelující nad stěnou v rámci tektonické soustavy jen pasivní mělo se stát i počátkem nové dynamičnosti architektury.*“¹¹⁶ Otázkou je, jestli dynamická barokní architektura skutečně představuje svévolné tvarování hmoty, nezávislé na řádu a tektonice. Tektonika není v barokně dynamických stavbách zcela vypuštěna, je zde však poukazováno na její meze, řád zde není zamítnut, je zde spíše upevňován tím, že je poukazováno na možnosti jeho využití. Porušení tohoto řádu poukazuje na závaznost těchto pravidel.

Jaromír Neumann je ve své charakteristice barokní architektury velice blízký Oldřichu Stefanovi. Na rozdíl od něj však v barokní architektuře neupřednostňuje pouze plasticko-modelující princip, ale stejným způsobem klade důraz na princip prostorotvorný a dokonce (jak se tomu budu věnovat podrobněji v závěrečné části této kapitoly) nalézají právě v syntéze těchto dvou přístupů osobitý charakter barokního umění. Nejdříve upozorním na afinitu k

¹¹³ STEFAN 1959b, 327.

¹¹⁴ STEFAN 1959b, 328.

¹¹⁵ STEFAN 1959a, 4.

¹¹⁶ STEFAN 1959a, 4.

Stefanově pojetí barokní architektury, abych se pak dále věnovala Neumannovu vlastnímu přínosu na poli bádání o barokním architektonickém prostoru. Připomeňme si, že Oldřich Stefan definoval barokní prostor jako „*jakousi prostorovou srostlici, vymezenou stěnami a klenbami*“. ¹¹⁷ Neumann charakterizuje nový pronikavý typ architektonického prostoru téměř totožně jako „*složitou srostlici vymezenou náročně utvářenými stěnami a klenbami*“. Tato „*prostorová srostlice*“ vzniká podle Neumanna vzájemnou kombinací složitých křivek. Za charakteristický rys barokní architektury považuje Neumann podobně jako Wölfflin její tendenci vycházet při komponování stavby od plasticky chápaného celkového tvaru k architektonickému detailu: „*Jestliže dříve vznikala architektonická díla převážně sestavováním stěn a prostorů, vymyšlených v pravoúhlém průmětu na rýsovací desce, pak v novém období získal převahu jiný názor, který vycházel z celistvé představy architektonického prostoru a hmoty, vymezených složitými, do sebe přecházejícími křivkovými útvary*“. ¹¹⁸ Neuman na barokní architektuře obdivuje podobně jako Stefan její plasticitu, její schopnost tvarovat stěnu ve velkorysém gestu se silným emocionálním účinkem na diváka. Na stěnu barokní stavby se dívá podobně jako na povrch sochy, rozrušený sochařovým dlátem: „*Průčelí i boky stavby, jejichž rozdíl byl v některých případech zastřen, připomínají vrcholně barokní sochy, jež porušovaly konzistenci hmoty podobnými kontrasty vydutín a vypuklin*“. ¹¹⁹ Tato Neumannova definice sochařské modelace odpovídá výtvarnému názoru Matyáše Bernarda Brauna. Pro bližší pochopení Neumannova chápání plastické modelace barokní architektury je tedy vhodné se zaměřit i na analýzu toho, jak Neumann vykládal tvorbu Matyáše Bernarda Brauna. Podle Neumanna je Braunova tvorba charakteristická „*rozleptáváním objemu*“, „*iluzivním využívání světla a stínu*“ a „*zaměřením na dramatický výraz*“. ¹²⁰ Vývoj umění podle Neumanna přirozeně směřoval od statického pojetí umění v 17. století k dynamickým tendencím umění 18. století. Neumann tak chápe barokní dynamismus v duchu vývojových zákonitostí vídeňské školy umění jako výsledek přirozeného vývoje umění. Vrcholně barokní sochařství podle Neumanna „*rozrušovalo tvar světlem, popíralo objemovou souvislost a směřovalo k vyjádření prudkých duševních aspektů*“. ¹²¹ Obdobné tendence nachází Neumann i v architektuře a to především v plastickém ztvárnění stěny. Podle Neumanna byl radikálně barokní proud v sochařství protějškem obdobných tendencí v

¹¹⁷ STEFAN 1959b, 324.

¹¹⁸ NEUMANN 1974, 30.

¹¹⁹ NEUMANN 1974, 31.

¹²⁰ NEUMANN 1974, 58.

¹²¹ NEUMANN 1974, 54.

architektuře.¹²² Plasticitu stěny však Neumann nepovažuje za jediné nosné téma barokní architektury, stejný důraz klade i na koncepci otevřeného prostoru vycházející z konstrukce tzv. „*Wandpfeilerhalle*“.

3.3. Motiv baldachýnu v barokní architektuře a s ním související pojetí „otevřeného“ prostoru

Badatelé jako Herman Thies, Heinrich Gerhard Franz, Miroslav Korecký, Věra Naňková a Mojmir Horyna zdůrazňovali jako jeden z určujících rysů barokní architektury motiv baldachýnu.¹²³ Baldachýn v barokní architektuře je tvořen placovou klenbou, či částí placové klenby, která dosedá na mohutné pilíře, nebo na tzv. aedikulové pilíře, v jejichž hmotě jsou vyhloubeny kaple. Zdivo vyplňující prostor mezi pilíři zastává z hlediska tektoniky druhotnou funkci, protože tíha placové klenby je svedena především do mohutných pilířů. Tektonická funkce pilířů je vyjádřena pomocí architektonického tvarosloví – hmota pilířů je zdůrazněna pilastry, které často vynášejí mohutný, výrazně modelovaný a do prostoru představený úsek římsy. Architekt však může architektonicky zdůraznit pilastry jako nosné prvky konstrukce, přestože na pevnosti stavby se ve velké míře uplatňuje i stěna (jako například ve Smiřické kapli). Tektonická nadřazenost pilířů nad zdí může být tedy někdy iluzivní. Motiv baldachýnu přináší do barokní architektury představu „otevřeného“ prostoru. Zeď, která vytváří hranici mezi vnitřním a vnějším prostorem, je v baldachýnové konstrukci relativizována. Hmota zdi je ve výtvarné kompozici baldachýnu druhotná. Naši pozornost poutají především architektonicky zdůrazněné pilíře, samotná zeď ustupuje do pozadí a můžeme si ji tak ve své představivosti odmyslet - prostor „jakoby“ proplouval ven skrze mezery mezi hmotnými pilíři vynášejícími baldachýn. Motiv baldachýnu je zdůrazňován především v interiéru, a tak se dojem „otevřeného“ prostoru týká především zážitku interiéru. Jaromír Neumann: chrám sv. Markéty v Praze: „*Klenba dosedá na nosné, nakoso postavené pilíře, zatímco nečleněné stěny ustupují v celkovém dojmu do pozadí jako neutrální plochy, v nichž jsou vyříznuty otvory oken.*“¹²⁴ Skutečnost, že barokní architektura využívá motivu baldachýnu, však nutně neznamena, že v ní nehraje důležitou roli formace stěny. Záleží na tom, na co upřeme svou pozornost. Oldřich Stefan se soustředil především na modelaci stěny,

¹²² NEUMANN 1974, 54.

¹²³ HORYNA 2004a, 194-

¹²⁴ NEUMANN 1974, 156.

a tak u něj převážila koncepce barokní architektury jako plasticky utvářené a sochařsky chápané architektury, založené především na výrazném modelačním gestu vlnivé stěny. U Václava Richtera naopak převážila koncepce barokní architektury založené na představě otevřeného prostoru, což vyplývá z Richterova důrazu na návaznost barokní architektury na gotickou. Právě konstrukce baldachýnu má totiž blízko ke gotické architektuře, v níž hraje stěna také druhotnou funkci. Heinrich Gerhart Franz odvodil baldachýnovou konstrukci barokních staveb z pozdně gotické architektury, především halových kostelů s vtaženými opěrnými pilíři, pro něž se vžil název „wandphaillerhalle“.¹²⁵ U těchto staveb se opěrné pilíře přesunuly z exteriéru stavby do interiéru. Stavba tak při pohledu zvenku tvoří jednotný kompaktní blok, její obrys není rozrušen opěrným systémem. V interiéru je patrné, že klenba dosedá na pilíře, které jsou představeny před zeď – vznik tzv. „wandphaillerhalle“ bychom také mohli popsat tak, že se zeď posunula směrem ven, a tak se pilíře umístěné původně v exteriéru ocitnuli v interiéru. Hmoty pilíře však může být také pohlcená ve zdi, takže není jasné, že pata klenby dosedá na pilíře - jako například ve Vladislavském sále. Přítomnost pilířů je tak zcela zastřena, protože žebra klenby nejsou svedena pomocí přípor až k zemi, a tak „tektonicky“ ukotvena, ale na první pohled zcela nesmyslně „zaplouvají“ do hmoty stěny. Takové řešení má za následek, že celý prostor působí odlehčeně – stěna nemusí být nijak členěna tektonickými prvky a měkce rozepjatá klenba působí, jako by se vznášela. V případě, že stěna „ustoupí“ do pozadí a pilíře se tak ocitnou v interiéru lodi, je patrné, že stěna je vůči pilířům relativní – tedy pohyblivá. Zatímco pilíře nesoucí klenbu zůstávají jako pevné body, stěna mezi nimi může změnit své místo. Relativnost stěny vůči pilířům v pozdně gotických stavbách připomíná relativnost stěny u barokního „baldachýnu“, kde stěna působí jako dodatečně přidaná – tedy sekundární. Motiv baldachýnové konstrukce se objevuje u Kryštofa Dientzenhofera, od něj ho pak přejal do své tvorby jeho syn Kilián Ignác Dientzenhofer. Kryštof Dientzenhofer mohl tento osobitý konstrukční motiv převzít z pozdně gotické architektury. S motivem vtažených opěrných pilířů se setkal v mládí při Luragově přestavbě pasovského dómu sv. Štěpána, kde pracoval jako polír. Původně gotická stavba s vtaženými opěrnými pilíři byla Carlem Luragem přestavována do podoby monumentálního barokního chrámu, přičemž původní zdivo bylo zčásti využito – vtažené opěrné pilíře v bočních lodích zaklenutých oktogonálními kupolkami pochází z původní gotické stavby.¹²⁶ Pokud budeme

¹²⁵ HORYNA 2004a, 199.

¹²⁶ HORYNA 2005, 38.

nahlížet na barokní architekturu s tímto vědomím, může to změnit také naše nahlížení na její prostor.

Jak může být barokní prostor chápán, pokud si budeme všimát baldachýnu jako základního typu konstrukce, bude zjevné po rozboru nějaké konkrétní stavby. Pro pochopení relativního vztahu stěny a pilířů při použití baldachýnu předkládám rozbor kostela sv. Markéty v Břevnově od Kryštofa Dientzenhofera a kostela sv. Klimenta v Odoleně Vodě od jeho syna Kiliána Ignáce Dientzenhofera. Kostel sv. Markéty v Břevnově je založen na pronikavém půdorysu, v němž se navzájem prostupují ovály. Ty se propisují i do utváření klenby, která je tímto rozpořehována a její koncepce je pro diváka znejasněna. Klenba se skládá z úseků tzv. „sedel“, jež jsou tvořeny výřezem z plackové klenby a z úseků tzv. „čoček“, které jsou klenuty klenbou valenou. Podstatné je, že ovály tvořící geometrickou osnovu koncepce nejsou v samotné klenbě na první pohled patrné. Diagonální natočení pilířů umožňuje křivkové vedení pasů. V koncepci klenby je uložen dojem pohybu, jakéhosi děje, který si člověk domýšlí: zdá se, jako kdyby se kdysi přímé pasy vytočením pilířů „rozestoupily“ a spolu s nimi se „rozestoupila“ i placková klenba. V místech, kde se na rubové straně klenby v krovu nacházejí přímé pasy, je v prostoru lodi viditelná valená klenba tvaru „čočky“. Na této klenbě mandorlového tvaru je namalován iluzivní průhled do nebes, čímž je iluzivně popřena tektonika stavby. Tam kde by měl být tektonický prvek nesoucí klenbu, spatřujeme skrze skulinu v klenbě nebesa zaplavená září nadpozemského jasu. Věra Linhartová popsala tento dojem těmito slovy: *„Dal-li si někdo práci s proniknutím do složení této stavby, jistě mu neuniklo, že malované průhledy do pomyslných nebes jsou tady pouze v těch částech celé klenby, kde se promítá vzájemný průnik prostorových oválných tvarů, z nichž je seřazen prostor lodi – tedy hlavně v místech, kde je hodnota hmot záporná a neproniknutelnost těles popřena. Lze předpokládat, že by stačilo, aby boční zdi poodstoupily od sebe tak, že by se vzdálenost mezi nimi zvětšila, a proniky zmizí, průhledy nebes se uzavřou v bezvýhledně k sobě přiléhajících přímkách.“*¹²⁷

Kostel sv. Klimenta v Odoleně Vodě spadá do řady staveb, v nich Kilián Ignác Dientzenhofer variuje půdorys osmistěnu s dovnitř prohnutými stranami, na jehož osu se vepředu nalévají prostory na půdorysu příčných oválů.¹²⁸ Půdorys kostela je založený na obrazci kruhu, do

¹²⁷ HORYNA 2008, 167.

¹²⁸ ŠVÁCHA 2009a, 486.

něhož z každé světové strany proniká menší ovál. Ve výsledné stavbě se však tvar oválu plně projevuje pouze na východní a západní straně a to v prostorech presbyteria a kruchty. Na jižní a severní straně se půdorysný tvar oválu projevuje pouze uvnitř výchozího kruhu a to v rámci výklenků, jež jsou zakončeny plochými nečleněnými zdmi s velkými okny. Ovál, jako výchozí tvar těchto výklenků, je čitelný skrze křivkového vedení vyklenutých pasů. Výchozí kompoziční vzorec je tedy centrální, avšak výsledná stavba je podélná. K východnímu a západnímu oválu je navíc ještě adičně přiřazen menší čtvercový prostor - na východě z něj vyrůstá věž a na západě je v tomto prostoru umístěna sakristie. Celou stavbu si lze zjednodušeně představit jako baldachýn nesený čtyřmi mohutnými a dutými pilíři. Průhled do nitra těchto pilířů je rámován aedikulou. Pro tektonickou sestavu stavby jsou prvotní právě tyto čtyři „pilíře“ a zeď mezi nimi lze chápat jako druhotně vloženou. Tato „vložená“ stěna tvoří hráz mezi jednotlivými pilíři – či snad lépe řečeno zaslepuje průhledy „arkádami“ baldachýnu. Zatímco samostatné pilíře jsou tvořeny aedikulou se sloupy a pilastry – tedy tektonickými články, zeď uzavírající „průhledy“ mezi pilastry je nečleněná a je otevřená velkým oknem, jehož tvar v rámci zdi volně pluje (dalo by se říci, že se vznáší) a není v rámci zdi pevně ukotven – například tím, že by spočíval na římse. Pevné (tektonické) jádro tedy tvoří právě čtyři aedikulové pilastry, jež jsou také pojednány architektonickými prvky – zeď, která naopak tvoří přepážku mezi pevnými body, je nečleněná. Měkce se rozpínající baldachýn je také architektonicky nečleněný a je souvisle pokrytý freskovou malbou, jež vytváří iluzi průhledu do nebes. Můžeme si představit, že podobná malba by se mohla nalézat i na nečleněných zdech mezi aedikulami - iluzivní průhled do krajiny by podpořil dojem, že tato zeď je zde nepotřebná. Snadno přehlédnutelným, ale podstatným rysem je napojení stěny na aedikulové pilíře. Hmota zdi z části překrývá pilastry, jež člení z boku „pilířové aedikuly“, a tak se zdá být skutečně pouhým výplňovým zdivem, dodatečně vloženým.

Předchozí interpretace prostoru kostela v Odoleně Vodě a v kostele sv. Markéty v Břevnově by měla učinit snadno srozumitelným rozdíl, jenž panuje mezi chápáním prostoru u Mojžíře Horyny a Oldřicha Stefana. Mojžíř Horyna vyjádřil tento rozdíl těmito slovy: „*Stefanova „tělesná“ a tělesová koncepce prostoru akcentuje pouze jeho schopnost být vymezením tvarován, eliminuje však jeho charakter rozostřenosti, kontinuity přesahující všechny horizonty...*“¹²⁹ Pokusme se tedy vnímat v rámci prostoru některé zdi jako ty „pevnější“ – jako ty, co nesou hlavní tíhu hmoty kupole a některé jako ty „méně pevné“ – tedy jako pouze

¹²⁹HORYNA 2004a, 197.

pomocné a druhotně vložené. (Takové vnímání připomene Richterovu tezi o stupňovitém uspořádání hmoty a prostoru, v němž hmota a prostor splývají a navzájem se odlišují pouze svou mírou hmatatelnosti – pouze svou hustotou.) Ve zdech, jež zaslepují průhled do okolní krajiny, jsou umístěna velká okna. Zdá se, že světlo pronikající skrze velká okna tuto hráz protrhává. Můžeme si představit, že kdyby tato hráz zcela zmizela, prostor by „vytryskl“ ven a světlo by zcela zaplnilo jádro stavby. Takové vpouštění světla do jádra stavby je naznačeno i v aedikulových pilířích, jež jsou proděravěny malými okny. Pokud budeme takto vnímat stavbu, stává se prostor skutečně náhle „rozestřeným“, protože proniká i pevným hmotným jádrem stavby a uniká pryč do okolního světa. Takovou stavbu nelze vnímat jako zcela uzavřenou, protože prostor skrze ni proplouvá a tímto „plynutím“ prostoru může být obrazně řečeno vzat i návštěvník, jehož pohled pak zabloudí kamsi do prostor nebes. Takovéto pojetí prostoru jako nějaké světelné síly, jež prostupuje hmotou stavby, ovšem mizí, pokud budeme hlavní cíl barokní architektury spatřovat v její hmotové plastičnosti. V „plasticko-modelujícím“ nazírání stěna funguje především jako pevný modelující sochařský prvek a onen dojem „prostupnosti“ se pak vytrácí.

3.4. Syntetizující pohled: barokní architektura jako dualita hmoty a prostoru

Stefanův zájem o architekturu radikálně barokní, která se projevuje především plastickou modelující tendencí, pronikavými kompozicemi a používáním křivek, vedl tohoto badatele k zúžení pohledu na českou barokní architekturu. Je patrné, že se tak stalo proto, že Santiniho architektura se zcela vymykala Stefanovým ideálním měřítkům té „správné“ barokní architektury. Plynulé konvexně-konkávní křivky se v Santiniho tvorbě vyskytují omezeně. Mojmír Horyna zdůrazňoval především skutečnost, že Santiniho architektura je v mnoha případech strukturálně gotická. Odlišné pojmání prostoru u obou autorů je tedy podmíněno především tím, na jakém okruhu staveb své stanovisko vypracovávali. V teorii jsme schopni přemýšlet o prostoru a hmotě jako o dvou nezávislých substancích. Že ale není možné v reálném světě pojímat prostor bez hmoty a hmotu bez prostoru je celkem zjevné, ujišťuje nás o tom naše běžná zkušenost: stavební konstrukce architektonický prostor vymezuje, ale stavební konstrukce zároveň je v prostoru situována. Odrazem této praktické zkušenosti je to, že mnozí historikové umění hovoří o prostorové i hmotové konstrukci architektury současně.

Oldřich Stefan si tento komplementární vztah hmoty a prostoru dobře uvědomoval, ačkoli ve svém bádání protěžoval především stavby, jejichž hmota je organicky „hnětena“ na způsob sochy. U staveb Kiliána Ignáce Dientzenhofera upozorňoval na dynamický vztah mezi hmotou a prostorem: „*Nelze mluvit zvlášť o půdoryse, o hmotě, prostoru a o vnitřní nebo vnější stěně. Všechn obsah se projevuje do krajnosti ucelenou formou, která prosakuje celou stavbu a spotřebovává ji beze zbytku.*“¹³⁰ Komplementární vztah mezi prostorem a hmotou zdůrazňoval v barokní architektuře Jaromír Neumann. Podle něj dokonce „dualismus“ hmoty a prostoru je pro baroko charakteristický a projevuje se jak v architektuře, tak například v malířství. Barokní malíři podle něj znázorňují skutečnost v její „*hmotné substancialitě*“, ale zároveň se snaží zachytit duchovní princip, který hmotnou skutečnost přesahuje.¹³¹ Neumann považuje Oldřicha Stefana za zastánce plasticko-modelujícího principu v barokní architektuře a Václava Richtera naopak za zastánce koncepce barokní architektury jako „*nekonečného prostoru*“. Názory těchto badatelů se srazily při výkladu Smiřické kaple – převažuje v ní odhmotňující tendence viditelná ve vnitřním prostoru, nebo naopak plasticko modelující tendence viditelná v exteriéru? Neumann vidí řešení tohoto problému v sloučení obou protichůdných tendencí, přičemž dynamický kontrast, který mezi nimi vzniká, chápe jako určující rys barokní dynamické architektury: „*Východisko z protikladných závěrů, které nám oba uvedené výklady nabízejí, lze spatřovat v barokním dualismu prostorového a hmotného utváření stavby. Jestliže na jedné straně vedla snaha vytvořit dojem nekonečného prostoru k používání konstruktivních principů blízkých gotice (baldachýnový útvar klenby na přízedních pilířích, mezi nimiž je odhmotněná zeď), pak na druhé straně si formování architektonické hmoty zachovalo určitou výtvarnou autonomnost. Vnějšek architektury, pojatý jako plastické dílo, se proto dostával často do protikladu k vnitřnímu uspořádání. Sama plastická modelace stěn a stavebních článků v interiéru kontrastovala s odhmotňující tendencí prostorové koncepce. Odlišnost vrcholného baroku od gotiky je právě v tomto směru nápadná. Vnitřní napětí architektonické formy, která je zároveň prostorová i plastická, stupňovalo účinek sochařské a malířské výzdoby a činilo z ní neoddělitelnou součást celé stavby.*“¹³²

Mojmír Horyna kladl ve svém bádání důraz na prostorový koncept architektury a to z toho důvodu, že hlavním předmětem jeho zájmu byla architektura Jana Blažeje Santiniho, pro

¹³⁰ STEFAN 1959b, 328.

¹³¹ NEUMANN 1974, 31.

¹³² NEUMANN 1974, 31.

kteřou je typické paradoxní popírání hmotné konstrukce. Velice dobře si ale uvědomoval, že hmota a prostor jsou komplementární – prostor je v Santiniho architektuře zdůrazněn právě pomocí paradoxního utváření hmotné konstrukce. Zeď, jako pevné vymezení mezi exteriérem a interiérem, je v Santiniho architektuře relativizována. Horyna vztah hmoty a prostoru v Santiniho architektuře definuje takto: *„Myšlenka vymezení a překročení právě stanovené hranice se v Santiniho stavbách rozehrává jak při definici objemu, tak při zformování prostoru. Tím jsou prostor a objem spolu vždy v podstatném vztahu, nikoli jako nutné a pouhé protiklady prázdnoty a plnosti, ale jako navzájem se podivuhodně prostupující dimenze jediné a nevyčerpatelně bohaté skutečnosti. Objem je vždy artikulací nebo „slupkou“ prostoru, prostor vypíná hmotový tvar a zároveň; jím prostupuje a proráží ho. Tato vzájemnost prostoru a hmoty zakládá architekturu jako skutečnost neustálého přesahu.“*¹³³ Když popisuje Horyna architekturu jako skutečnost „neustálého přesahu“, vyvolává tím v čtenáři představu architektury, která se otevírá do okolního prostoru. Právě na vztah architektury ke svému okolí kladl Horyna hlavní důraz, a proto nechápal vnitřní prostor stavby pouze jako uzavřenou prostorovou jednotku, vymezenou vůči okolnímu prostředí. Naopak, člověk vystupuje z architektury směrem do světa a ze světa se navrácí zpátky do architektury: proto Horyna ve filosofické rovině definoval prostor jako „*dynamickou rozestřenost*“. Prostor světa nechápe v karteziánském smyslu jako „*prostoru rozlehlost*“ - jakýsi objektivní prostor, do něhož jsou dodatečně umísťovány předměty, které lze zpětně definovat právě jejich umístěním v prostoru. Horyna zdůrazňuje, že skutečnosti, se kterými se člověk ve světě setkává, jsou spíše definovány tím, v jaké pozici se nachází vůči samotnému člověku – jestli jsou blízko, či daleko, jestli jsou po ruce, nebo jsou skryté daleko za horizontem a je třeba za nimi podniknout dlouhou cestu. Namísto objektivního karteziánského prostoru představuje Horyna pojetí prostoru, který je určován právě vztahem ke člověku, který jej zakouší. Tento prostor je podle Horyny „*dynamický*“ a „*rozestřený*“ – to znamená, že jeho hranice nejsou pevně určené, protože člověk během svého života není nikdy schopen poznat svět ve svém celku, jako uzavřený prostor, ale svět se naopak před ním vždy rozestírá do nekonečna. A tak je v lidském zakoušení prostoru svět strukturován do rodné krajiny, která představuje „*domácí*“ a do vzdálené krajiny, která představuje „*cizí*“. Domácí krajina je pro člověka bezpečná, protože se v ní orientuje, zatímco cizina představuje pro člověka velké neznámo – potencionální nebezpečí, ale snad také výzvu k objevování. Podstatné je, že náhled toho, co je pro člověka blízké a co už cizí, se během života mění, a tak je vztah člověka ke světu

¹³³HORYNA 1998, 91.

dynamický. Za první architektonické dílo považuje Horyna cestu – pomocí cest se člověk z oblastí známých dostává do oblastí cizích a právě pomocí cesty zakouší svět jako „*dynamickou rozestřenost*“. Právě pro své filosofické pojetí „*žitého prostoru*“ jako „*dynamické rozestřenosti*“ se Horyna neshoduje se Zeviho chápáním architektonického prostoru jako uzavřené skutečnosti vymezené vůči svému okolí: „*Dle Zeviho tak vnitřní prostor je vlastním architektonickým prostorem podloženým organizující osnovou, zatímco vnitřní prostor je izotropním kontinuem, podtrženým v jednom místě hmotným tvarem, a jsou tedy zásadně odlišné povahy.*“¹³⁴ Architektonický prostor definuje Bruno Zevi jako něco, co „*nás obklopuje a uzavírá*“ a architekturu pak analogicky chápe jako jakousi „*dutou plastiku, do jejíhož vnitřku může člověk vstoupit a pohybovat se v něm.*“¹³⁵ Bruno Zevi správně postřehl, že architektonický prostor lze pomocí architektonických prostředků „*tvarovat*“ - že se tedy nejedná o pouhé pasivní „*prázdnost*“, které zbyde mezi stěnami, ale že architekt může prostor vědomě utvářet a přiřknout mu tak „*aktivní*“ charakter. Aktivní v tom smyslu, že vědomě utvářený prostor manipuluje s divákovým pohybem ve stavbě a směřuje jeho kroky k určitým preferovaným místům. Tento postřeh však vedl Zeviho zároveň k tomu, že architektonický prostor chápal jako zcela specifický prostor vydělený z nekonečného prostoru světa. Architektonický prostor se však neomezuje pouze na interiér stavby, podobně vědomě může být utvářen i prostor v exteriéru – prostor ulic, cest, náměstí, parků – tedy prostor urbanistický. Architektura je schopna vědomě strukturovat prostor našeho žitého světa. Architektura strukturuje náš žitý svět tím, že vytváří dominanty – tedy že vyzdvihuje význam některých míst oproti jiným místům. Pomocí těchto dominant se člověk ve světě orientuje – chápe některá místa jako životně důležitá. Dominanty krajiny jsou spojovány cestami, které vytváří mezi jednotlivými místy vzájemné vztahy. Jakási „*protoarchitektura*“ vzniká už ve chvíli, kdy člověk určí nějaké místo jako důležité (posvátný strom, posvátná hora) – v té chvíli sice člověk nestaví hmotnou stavbu, ale již pouhým zdůrazněním nějakého konkrétního místa vytváří ve světě strukturu vzájemných vztahů, podle nichž se orientuje. Horyna chápe architekturu v širším slova smyslu právě jako tuto schopnost člověka artikulovat prostor světa pomocí vzájemných vztahů mezi blízkostí a dálavou. Zároveň však dodává, že architektura se neorientuje pouze na tvorbu vztahů na horizontální ose, ale i na vertikální ose. Stejně jako se tážeme, co se skrývá za posledním viditelným horizontem, tak obracíme hlavu k nebesům a tážeme se, co se skrývá za touto nezměrnou dálavou. Zde se zřetelně projevuje Horynovo

¹³⁴ HORYNA 2008, 163.

¹³⁵ HORYNA 2008, 163.

křesťanské chápání světa, v němž hraje důležitou roli vztah mezi pozemským a nebeským a v němž se člověk vztahuje k neviditelnému světu skrytému za viditelnou skutečností. Právě v barokní architektuře zdůrazňuje Horyna tuto vertikální rovinu – kostel sv. Jana Nepomuckého na Zelené Hoře chápe například jako „spojnici“ mezi nebem a zemí.¹³⁶ Horyna se domnívá, že architektonický prostor nelze vymezit pouze na prostor interiéru a proto ho spíše než Zeviho koncepcí prostoru přitahuje „*podstatně prohloubené chápání vztahu prostoru a hmoty*“ u současné architektky Christiny Illery. Podle ní vyjadřuje plně podstatu architektury symbolu „*prahu*“, jako předělu mezi interiérem a exteriérem. Práh překračujeme, když vstupujeme, či vystupujeme ze stavby, a tak práh symbolizuje propojenost mezi vnějškem a vnitřkem. Architektura se nesoustřeďuje pouze na tvorbu interiérového prostoru, ale zabývá se především tvorbou vztahů, mezi jednotlivými místy – vnáší do světa strukturu, pomocí níž se orientujeme. Práh je symbolem těchto vztahů mezi místy, protože vytváří předěl mezi vnitřním a vnějším, domácím a cizím. Samotná autorka popisuje symboliku prahu takto: „*Práh znamená přechod a překonání hranice a ukazuje nezaměnitelnost vnějšku a vnitřku, ale stejně tak i výměrů nahoře a dole. Tyto zřetelné průrazy hustou hmotou jsou zjevně i citelně nejsilnější prahy, které mezi jiným ukazují i nadevše důležitý vztah mezi veřejnou a privátní oblastí. (...) Přestoupit práh vyjadřuje nejnázorněji významuplný vztah veřejné oblasti k privátní, jejich vymezení těsně souvisí s identifikovatelností oblastí a skupin. Identifikovatelné sousedství vyžaduje jasné hranice a jednoznačně pevně vymezitelné možnosti jejich přechodu.*“¹³⁷ Podobně jako postmoderní architekt Aldo se zde Christina Illera vlastně ohrazuje proti modernímu konceptu otevřeného a nekonečného prostoru, v němž chybí symbolika prahu: vnitřní prostor plynule přechází skrze prosklené fasády do vnějšího prostoru, vnitřní a vnější splývá v jeden kontinuální prostor, neexistuje jasně vymezená hranice mezi privátním a veřejným. Horyna rozvíjí myšlenky Christiny Illery a prostor, který „*je artikulovaný hranicemi a přechody*“, popisuje jako „*strukturu míst a cest, vymezených jednotek a jejich propojení, která odpovídá lidskému žití v jeho dimenzích spočívání a směřování, klidu a pohybu.*“¹³⁸ Namísto pojmu stěna Horyna používá v některých případech pojem „*hranice*“ – nakoso vytočené pilířové srostlice v chrámu sv. Mikuláše na Malé Straně „*vytvářejí náznak vlnivého vedení prostorové hranice*“.¹³⁹ Toto přesvědčení o základním

¹³⁶ HORYNA 2001b, nepag. Citace pochází z Uměleckohistorické hodnocení, z kapitoly Barokní umělecké dílo.

¹³⁷ HORYNA 2008, 163.

¹³⁸ HORYNA 2008, 164.

¹³⁹ HORYNA 2005, 48.

významu hranice-prahu jako způsobu strukturování světa do smysluplných míst se v Horynově pojetí snoubí s přesvědčením o základním významu lidského vnímání světa skrze horizontální a vertikální osy, v němž se člověk vztahuje k dalekému horizontu, či k dálavě nebes. V křesťanském pojetí získává význačné postavení právě vertikální osa, která určuje směr, kterým se měřící vztahuje k Bohu – tedy k nebesům. Filosoficky formulovaný názor, že prostor barokní architektury se netýká pouze interiéru staveb, nalézá svůj odraz v konkrétním praktickém výzkumu urbanistických a krajinářských principů barokní architektury. Že se barokní architektura netýkala pouze jednotlivých staveb, ale že utvářela nejen města, ale přímo celou krajinu do specificky barokní podoby, to je všeobecně známý názor, zmiňovaný v každé rozměrnější publikaci týkající se barokní architektury. Chybí však ucelená rozsáhlá práce věnovaná pouze tématu „ české barokní krajiny“, v níž by byly sledovány nejen urbanistické principy provázanosti architektury s krajinou, ale také by zde byl sledován vztah barokního člověka ke krajině skrze poutní a křížové cesty. Dílčím způsobem absenci takové práce suplují menší studie od různých autorů, z mnoha budu jmenovat příspěvky od Petra Macka, Dobroslava Líbala, Mojmíra Horyny, Zdeňka Kalisty, J. Hájka a J. Hendrycha.¹⁴⁰ Fenomémem poutí se zabývá Jiří Mikulec v rámci obsáhlejších studií věnovaných barokní kultuře¹⁴¹ a Jan Royt v rozsáhlé studii věnované kultuře v Čechách v 17. a 18. století.¹⁴² Jan Royt se charakteristice české „posvátné krajiny“ věnoval také v řadě menších článků.¹⁴³ Základem pro studium vztahu mezi architekturou a krajinou se stala fenomenologicky orientovaná kniha Norberga Schulze s příznačným názvem *Genius Loci*.¹⁴⁴ V popularizační rovině, která se však často vzdaluje konkrétnímu, na faktech založenému výzkumu, se tématu české (nejen barokní) krajiny věnují i knihy Václava Cílka. Mnoho autorů se samozřejmě urbanistickým a krajinářským konceptům v barokní architektuře dílčím způsobem věnuje v rámci rozsáhlejších prací, např. v monograficky pojatých studiích.

¹⁴⁰ MACEK 1989/LÍBAL 1991/HORYNA 2001a/KALISTA 2001/HENDRYCH 1998/HENDRYCH 2001/HÁJEK 2003/HÁJEK, SÁDLO 2004.

¹⁴¹ MIKULEC 2013.

¹⁴² ROYT 1999¹.

¹⁴³ ROYT 1991.

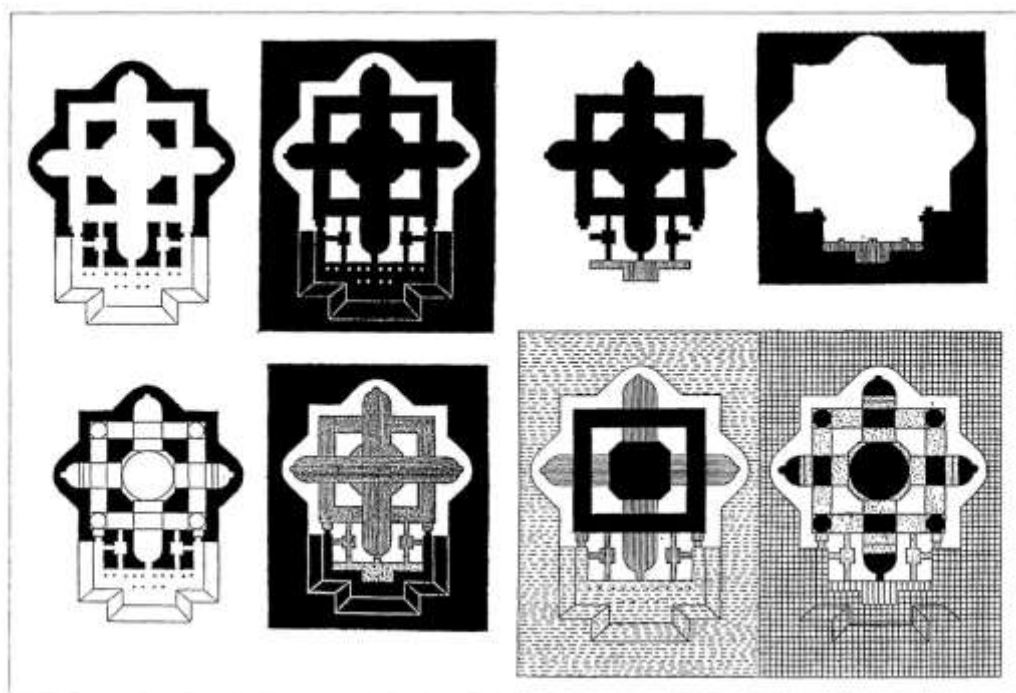
ROYT 1993.

ROYT 2001.

¹⁴⁴ NORBERG-SCHULZ 1994.

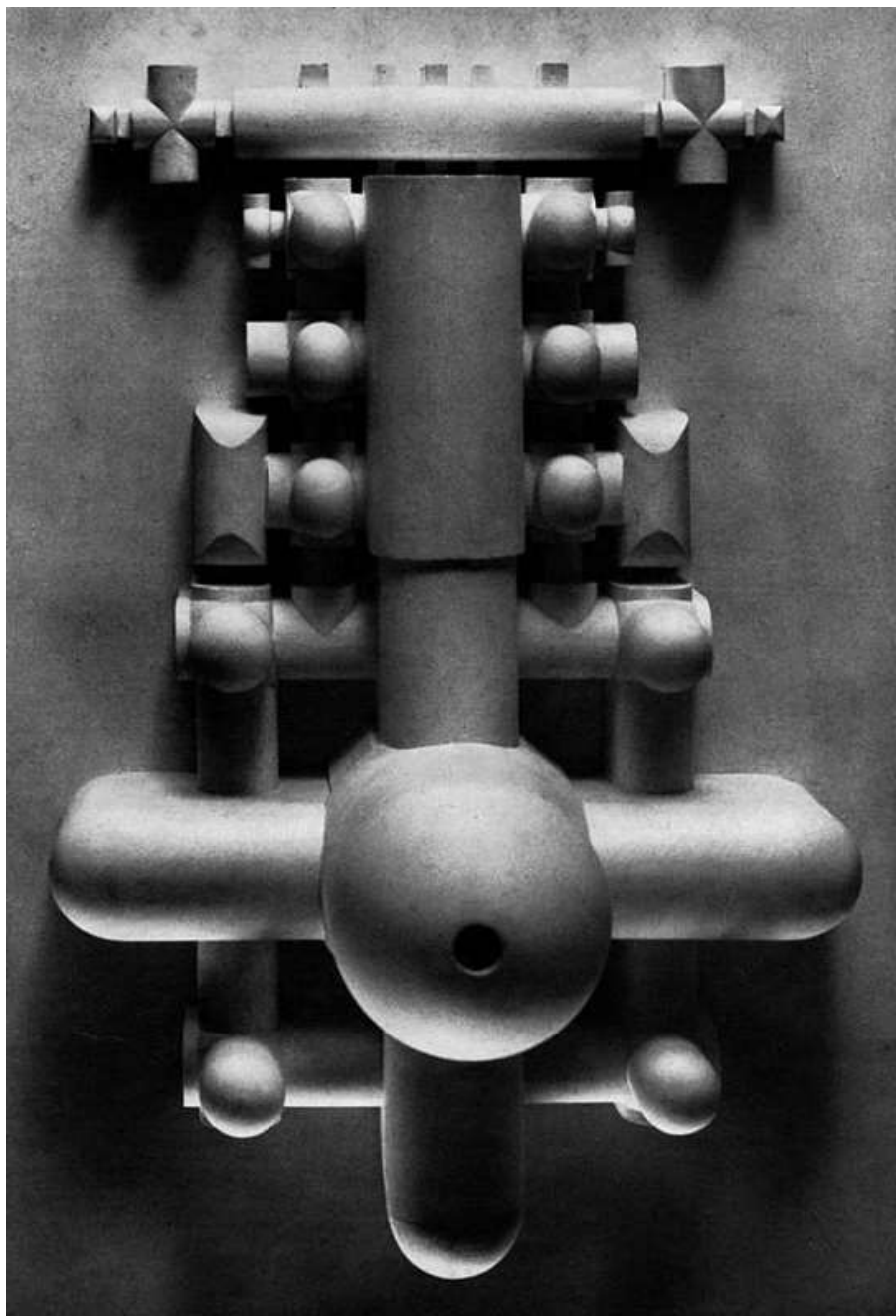
6. Bruno Zevi: prostorová schémata Michelangelova projektu pro chrám sv. Petra v Římě z knihy Jak se dívat na architekturu, Praha 1966.

Schémata poukazují na snahu o emancipaci prostoru, který není chápán jako „pouhé“ prázdno, ale jako skutečnost ekvivalentní hmotě.



7. Luigi Moretti: model vnitřního prostoru baziliky sv. Petra ve Vatikánu, 1952-1953.

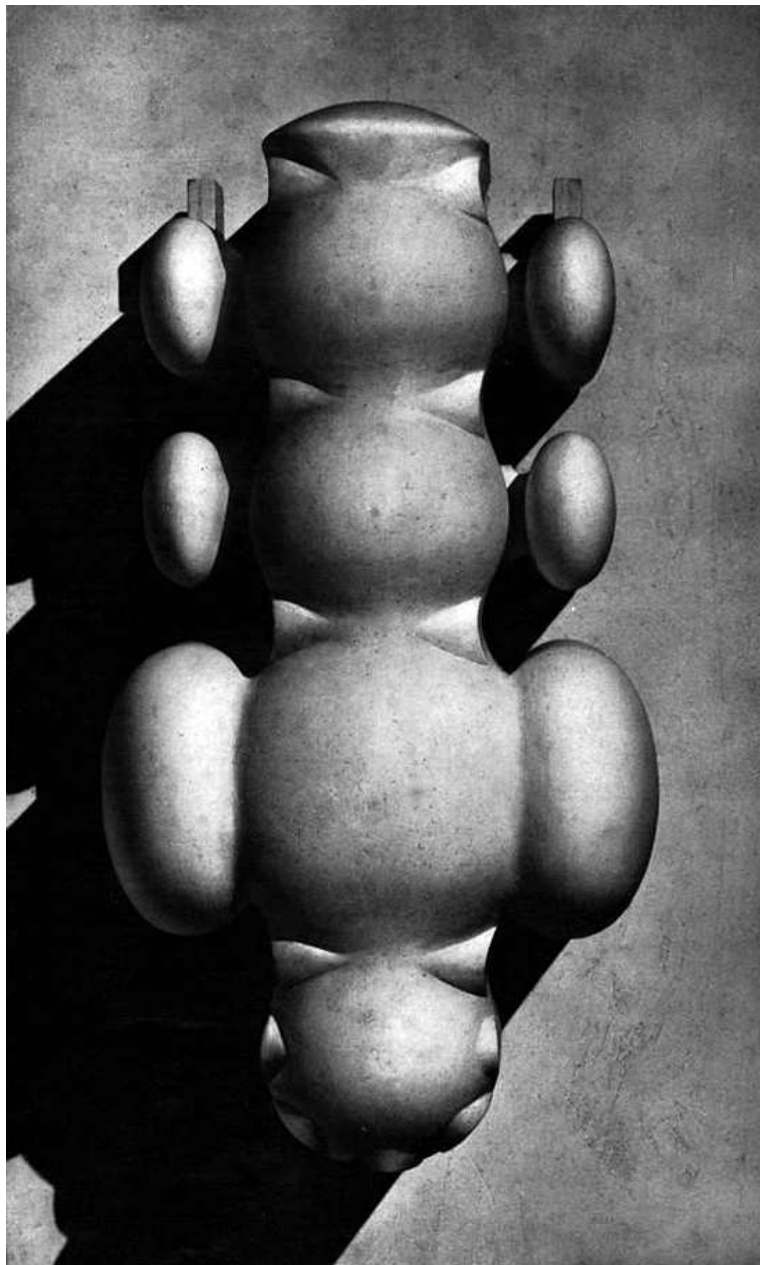
Model ukazuje zvýšený zájem o plasticitu vnitřního prostoru a na snahu tento prostor zviditelnit. Moretti popisuje vnitřní prostor baziliky sv. Petra jako „skladbu elementárních objemů, které se od sebe liší, ale propojují je mezi sebou prvky přechodné.“¹⁴⁵



¹⁴⁵MORETTI 2002, 42.

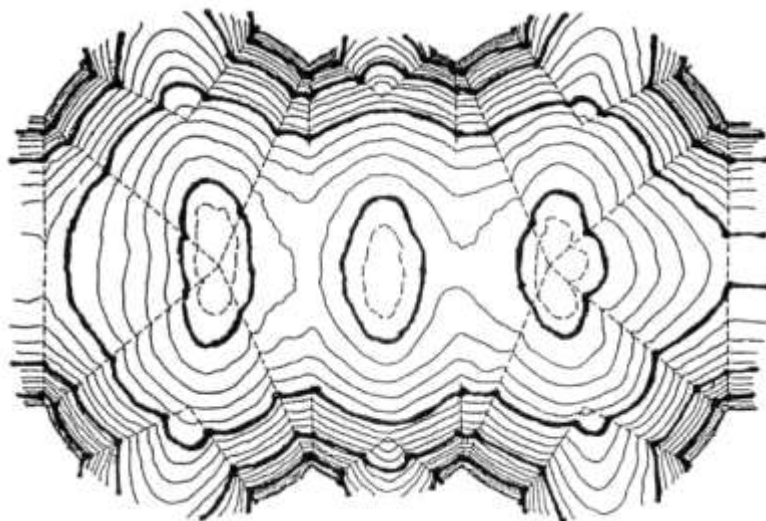
8. Luigi Moretti: model vnitřního prostoru podle projektu kostela P. Marie Božské prozřetelnosti pro Lisabon od Guarina Guariniho, 1952-1953.

V Guariniho stavbách dochází podle Morettiho plastické utváření prostoru svého vrcholu – vnitřní prostor zde nevzniká adicí jako u baziliky sv. Petra, ale je koncipován jako „kontinuální těleso.“¹⁴⁶

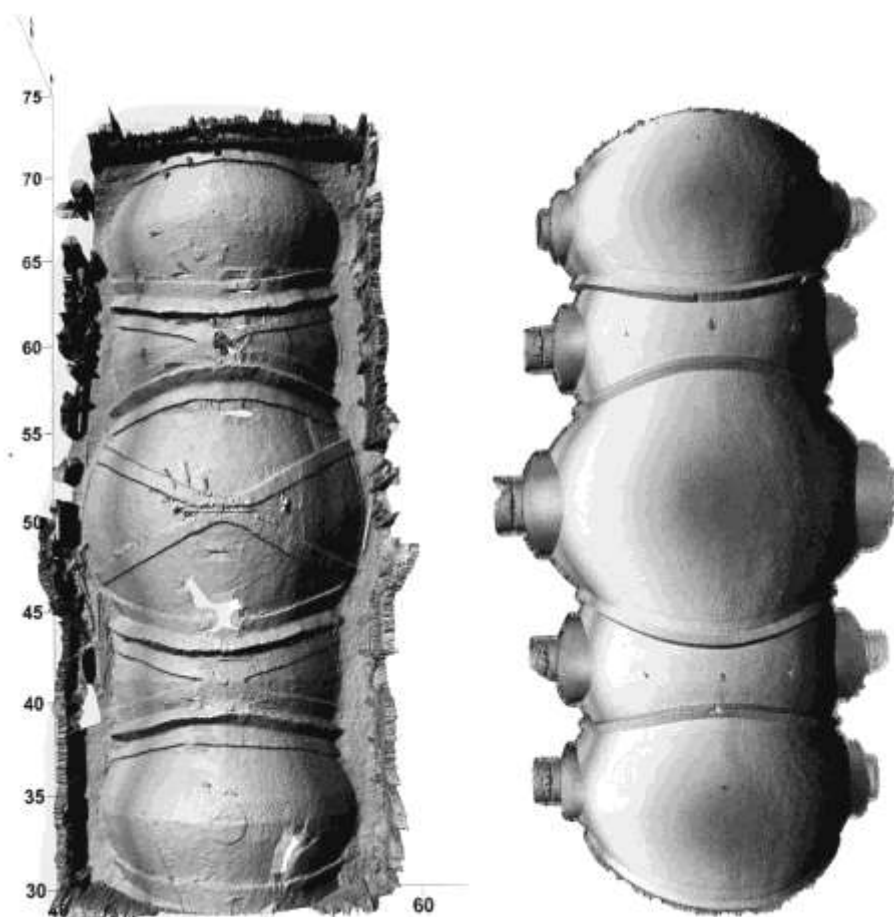


¹⁴⁶Ibidem.

9. Kostel sv. Josefa, Obořiště (okr. Příbram), 1702-1711. Fotogrametrické vyhodnocení klenby lodi, P. Dvořáček, P. Soukup 1993.

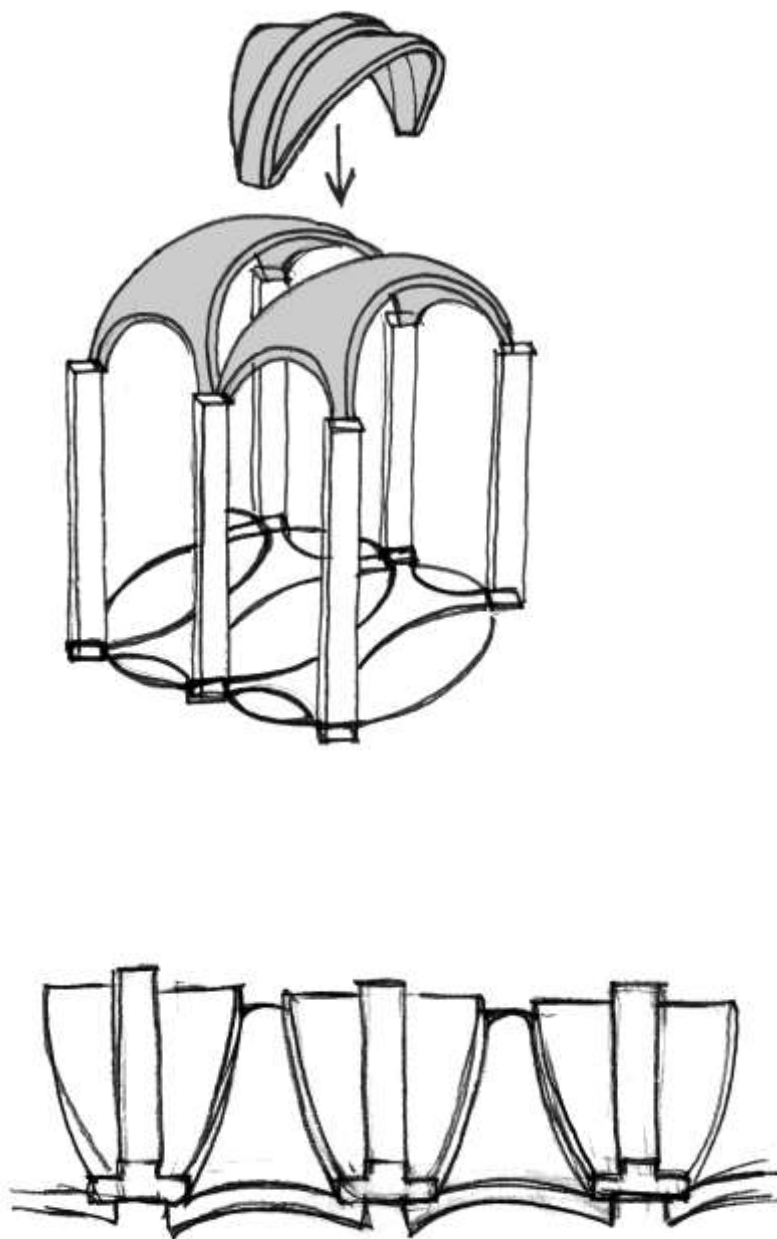


10. Kostel Panny Marie, Nová Paka, nasvícený model klenby z rubu a líce. Geovap s.r.o., 2007.



11. Kryštof Dientzenhofer: konstrukce klenby kostela sv. Markéty v Břevnově, 1710 – 1715.

Schéma interpretuje konstrukci klenby hlavní lodi kostela sv. Markéty v Břevnově. Horní schéma ukazuje dvě pole zaklenutá baldachýny – částmi plackové klenby. Mezi nimi vzniká průhled, který je zakryt valenou klenbou čočkovitého tvaru. Dolní schéma ukazuje řez klenbou a aditivní přísazení tzv. „čoček“ k tzv. „sedlům“ - „baldachýnům“.



12. Kryštof Dientzenhofer: klenba kostela sv. Markéty v Břevnově, 1710 –1715

Johann Jakob Steinfels: malba na klenbě kostela sv. Markéty v Břevnově, 1719–1721

Iluzivní malba ve spojení s koncepcí klenby vytváří dojem, jako kdyby se klenba rozevřela do samotných nebes.



4. Časová dimenze barokního architektonického prostoru

4.1. Důraz na zažívání prostoru skrze vlastní tělo: architektura jako „tělesný“ jazyk

Ideový koncept architektury je odhalován skrze tělesné vnímání - poznáváme ho tím, jak se v konkrétní stavbě pohybujeme, jak se stavba jeví naším očím, jakým způsobem na nás působí použité materiály. Specifickým prostředkem, jímž architektura s divákem komunikuje, je právě prostor. Architekt může skrze práci s prostorem návštěvníka pobízet k vstupu do stavby, směřovat jeho pohled a kroky k určitým místům, může ovlivňovat jeho pohyb ve stavbě, může ovlivnit jeho setrvávání na některých místech. Může ho přilákat k některým místům tím, že je činí exkluzivními. Taková místa mohou být například obtížně přístupná a člověk k jejich dosažení musí vykonat námahu - třeba zdolat schody. Poloskryté, či polouzavřené místo zase vyvolává pocit tajemství a návštěvníka tak může motivovat k posvátné zvědavosti. Architekt může diváka znejišťovat paradoxním řešením hmoty a prostoru, a tak ho vytrhnout z jeho běžné každodennosti (což právě v sakrálním prostoru může být žádoucí), nebo ho naopak může ujišťovat striktně vyváženou architektonickou skladbou, že právě jedině zde je „vše jak má být“ podle všeobecně známých a neměnných zákonů (což naopak by mohlo být žádané v soudních, či bankovních institucích.) Architekt je schopen skrze prostorové uspořádání návštěvníka motivovat k určitému preferovanému pohybu stavbou, jak to dokládá ostatně i Palladiova zmínka o konstrukci schodiště, které svými dimenzemi člověka přímo pobízí ke vstupu: „*Schodiště bude chvályhodné, bude-li světlé, široké a pohodlné při vystupování, takže bude téměř zvát lidi, aby po něm stoupali.*”¹⁴⁷ Architektura může motivovat návštěvníka k určitému pohybu také ve spoluúčasti s malbami a sochami, které zaměstnávají divákovu pozornost a pointují důmyslně určitá architektonická místa. Popis iluzivního efektu barokních nástěnných maleb od britského historika Sandersona z roku 1658 svědčí o tom, že si barokní tvůrci byli vědomi možnosti manipulace s divákovým pohybem v architektuře skrze iluzivní malby: „*Obrazy sluší stěnám vašeho schodiště: když půvab Malířství vyzve vašeho hosta k tomu, aby zmírnil tempo a nadechl se, potěší ho obrazem nějaké zříceniny... A uvítá ho obrazem nad hlavou, zakrývajícím strop patra na konci*

¹⁴⁷ MACKOVÁ 1958, kniha 1. kapitola XXVIII., 79.

schodiště, s perspektivně zkrácenými postavami s girlandami nebo rohy hojnosti, jak skrze oblaka shlížejí dolů.“¹⁴⁸

Sdělení vtělené do architektury „čteme“ celým svým tělem – „čteme“ ho skrze svůj pohyb v architektuře, který se odvíjí v čase. Podle Dalibora Veselého je architektura „*tichým jazykem*“¹⁴⁹ - hovoří, aniž by používala slov. Jedním ze základních prostředků tohoto „*tichého jazyka*“ je tvorba architektonického prostoru. Architektura vytváří podle Veselého „*komunikativní prostor*“¹⁵⁰ - tedy prostor naplněný kulturními významy, prostor v něm divák může tyto kulturní hodnoty sdílet s ostatními, protože mu je prostor „sděluje“ a to komplexně skrze celé tělesné uspořádání architektury. Při popisu komunikativního prostoru západního portálu katedrály v Chartres Veselý upozorňuje na komplexní způsob reprezentace kulturních významů: „*Architektonické ztělesnění prostupuje celým prostorem*“.¹⁵¹ Dalibor Veselý zdůrazňuje časový aspekt prostoru: „*Zásadním fenoménem ve formování prostoru je časová a prostorová kontinuita.*“¹⁵² Na časový aspekt vnímání architektury upozorňoval Milan Pavlík, když srovnával princip pronikavé kompozice v barokní architektuře s dobovou hudbou: „*Vnímání zrealizovaného architektonického díla i znějící hudební skladby nutně probíhá procesuálně.*“¹⁵³ Náš prostorový zážitek z architektury se odehrává v čase – teprve díky paměti jsme schopni si vytvořit na základě našich dojmů představu o struktuře stavby. Procesuální působení architektury zdůrazňoval také Mojmír Horyna, když hovořil o barokním prostoru jako o „*dějícím se*“.¹⁵⁴ Architektura podle něj není „*statický, umělecký fakt (ve smyslu utvořenosti), ale má svou časovou dimenzi*“.¹⁵⁵ Prostor radikálně barokního kostela „*diváka a návštěvníka nejenom obklopuje, ale jakoby se kolem něj odehrává.*“¹⁵⁶ Podle Mojmíra Horyny vzniká tento dojem „dějícího se prostoru“ díky skutečnosti, že dynamická plastická modelace se neomezuje pouze na stěnu, ale uchvacuje i samotný vnitřní prostor – ten nevzniká jako součet izolovaných prostorových částí, nýbrž je založen na principu jejich souvislé provázanosti. Scelený a vlnivě koncipovaný vnitřní prostor vyvolává v divákovi dojem pohybu: zdá se, jako by se stěny pohybovali v reakci na prostorové uspořádání, jakoby byl prostor nadán svojí vlastní vnitřní silou, která nutí zdi k ohybu a deformuje

¹⁴⁸ HAMLETT 2013, nepag.

¹⁴⁹ VESELÝ 2008 a, 63.

¹⁵⁰ VESELÝ 2008a, 35–78.

¹⁵¹ VESELÝ 2008a, 72.

¹⁵² VESELÝ 2008a, 37.

¹⁵³ PAVLÍK/SMOLKA 2004, 36–42.

¹⁵⁴ HORYNA 2004a, 200.

¹⁵⁵ HORYNA 2004a, 200.

¹⁵⁶ HORYNA 2005, 5–6.

architektonické hmotné články. Divák samozřejmě není k takovému prostorovému uspořádání lhostejný, protože ve stavbě hledá původce tohoto pohybu a táže se, odkud přichází ta energie, která stavbu deformuje: „*Divák zasažený touto hrou je vyzýván ke spolupodílu, je jakoby orientován a motivován oněmi tajemnými silami, kterými jsou formovány hmota i prostor stavby.*“¹⁵⁷ V barokní architektuře se divákovi často otevírá více možností, jak se prostorem pohybovat a objevuje se zde více potencionálních cest, po kterých se lze vydat – architektura tak podle Mojžíra Horyny „*apeluje na divákovu volbu*“¹⁵⁸ a vyzývá ho k pohybu. Mojžír Horyna v souvislosti s barokní architekturou hovoří o „*latentní pohybovosti prostoru*“.¹⁵⁹ Tato „*latentní pohybovost*“ naznačuje dynamické čtení prostoru – divák prostor interpretuje jako dějící se pohyb. Mojžír Horyna zdůrazňoval skutečnost, že ačkoli architektura Jana Blažeje Santiniho není pronikavá, přesto je schopna svým výtvarným řádem tlumočit stejný význam, jako barokní dynamická architektura dientzenhoferovská. U Jana Blažeje Santiniho spatřoval „*dějící se*“ charakter jeho staveb v tajemném a iracionálním působení, jež podněcuje divákovo zaujetí a „*ponouká*“ ho k objevování stavby – k jejímu procházení a prohlížení: „*Velká část Santiniho prostorů není jednoduše přehledná a uchopitelná v celku, ale má rys jisté tajemnosti. Nicméně nás oslovuje zřejmým řádem, který motivuje naše pobývání v prostoru a jehož sledováním se prostor v naší zkušenosti rozvíjí (...) I těmito nejasnostmi dokáže přiměřeně motivovat divákovo zaujetí.*“¹⁶⁰

Na skutečnost, že barokní architektura pracuje s divákovým pohybem, upozorňuje také Rostislav Švácha v posledním publikovaném přehledu barokní architektury z roku 2009.¹⁶¹ Při popisu radikálně barokních chrámových interiérů zmiňuje Švácha záměrnou práci s klenebními pasy, jejichž podoba se zásadně proměňuje vzhledem k stanovišti diváka – tedy vzhledem k divákovu pohybu.¹⁶² V karlovarském chrámu od Kiliána Ignáce Dientzenhofera je tento dojem podle Šváchy umocněn množstvím cest – architekt počítá s tím, že pohybující se divák bude klenby pozorovat z různých úhlů pohledu.

4.2. Iluze pohybu ovládajícího barokní architektonický prostor: princip „zmrzlého“ okamžiku“

¹⁵⁷ HORYNA 2005, 6.

¹⁵⁸ HORYNA 2008, 166.

¹⁵⁹ HORYNA 2008, 166.

¹⁶⁰ HORYNA 1998, 201.

¹⁶¹ ŠVÁCHA 2009a, 488.

¹⁶² ŠVÁCHA 2009a, 488.

Zde se dostáváme k dalšímu aspektu „časovosti“ barokní dynamické architektury, který spočívá ve skutečnosti, že architektura může vytvářet iluzi pohybu. Architekturu vnímáme v čase a během určitého úseku času, který jsme vymezili návštěvě stavby, se odehrává v architektuře určitý děj. Může to být děj pozorování, kdy stavbou procházíme a ona nabízí našim očím nové a nečekané pohledy. Může to být děj meditace, odehrávající se v sakrálním prostoru, kdy stavba člověka postupně koncentruje a odvádí ho pryč od venkovního shonu a přivádí ho k Bohu. Nejčastěji je děj odehrávající se v architektuře podmíněn funkcí stavby – když přijdeme do kostela na mši, odehrává se zde děj eucharistie, a tak zažíváme kostel způsobem, jak ho strukturuje liturgie. Kromě tohoto autentického děje zakoušeného divákem vždy v konkrétní aktuální situaci, však stavba samotná může vytvářet dojem probíhajícího děje – pohybu. Je to samozřejmě iluze děje, protože stavba se ve skutečnosti nepohybuje. Pro barokní dynamickou architekturu je tato iluze pohybu charakteristická – jakoby byly architektonické tvary uvedeny do pohybu nějakou neviditelnou silou. Často se zdá, jako kdyby touto neviditelnou silou deformující hmotné články byl samotný prostor: jakoby prostor svou silou rozpínal klenby podobně, jako vítr rozpíná plachty lodí. A když je vnitřní prostor stavby nadán obzvláštní silou, tak proráží hmotu zdí, podobně jako vítr trhá plachty lodí zmítaných ve vichřici. Vnitřní prostor dynamických barokních staveb lze přirovnat i k vodě - jako kdyby prostor protékal skrze hmotu a podobně jako voda si vyhledával cestičky, kudy projít. Tak může být hmota zdi postupně eliminována, podobně jako když voda postupně ohlodává břehy svého koryta. Diagonálně postavené pilíře v kostele sv. Markéty v Břevnově odporují běžnému natočení pilířů – jaká síla těmito pilíři však pohnula? Tento nevysvětlitelný pohyb ústí i do prostoru klenby – natočením pilířů se od sebe klenby odtrhávají a ve skulinách zahlédáme iluzivně namalovaný prostor nebes. Roztržený štít, typický pro manýristickou a barokní architekturu, je také deformován jakousi neznámou, divákovi neviditelnou silou – podobně jako vichřice láme strom, tak i tato neviditelná síla protíná římsu frontonu. Podle Palladia je právě prolomení římsy největším architektonickým „zlořádem“, který odporuje zdravému rozumu.¹⁶³ Podstatné je, že metaforické přívlastky, pomocí nichž architektonický prostor popisujeme, vychází ze zkušenosti s přírodním světlem a jeho silami, což napovídá, že barokní architektura abstrahuje člověku známé zkušenosti do architektonického tvaru poetickým, dalo by se říci metaforickým způsobem. (Těžko říci, jestli to tak vnímali i samotní barokní tvůrci, nicméně je doloženo, že nejvýznačnější architekt 16. století, Andrea Palladio,

¹⁶³ MACKOVÁ 1958, 66.

se odvolával na přírodní zákony v tom smyslu, že architektura, napodobitelka přírody, „*nestrpí nic, co je vzdálené a cizí tomu, co vytvořila příroda*.“¹⁶⁴ Podstatné je, že Palladio nepreferuje určitou podobu architektonického prvku pouze proto, že je funkční, ale především proto, že vyvolává dojem funkčnosti. Sloupy nemají být podle Palladia manýristicky zdobený různými prstenci, ale mají být hladké, aby působili pevně, a tak zvyšovali dojem pevnosti a stálosti stavby.¹⁶⁵ I v tomto klasicisticky orientovaném Palladiově názoru jde tedy především o iluzi, o vyvolání určitého dojmu, který koresponduje se zkušeností s přírodním světem – nepřerušený hladký povrch odolává vnější síle více, než povrch narušený.) Heinrich Wölfflin popisoval barokní architekturu organickými metaforami, které vzbuzují v čtenáři dojem, že architektura je nějaká živá skutečnost, nadaná vlastní silou a energií. Podle Jiřího Kroupy Wölfflin popisuje „*život forem*“: barokní stavba „*jakoby se pohybuje*“, architektonické články „*tlačí*“ na jiné, forma barokní architektury tenduje k „*puknutí*“.¹⁶⁶ Wölfflin byl inspirován teorií „*vcítění*“ prosazovanou na sklonku 19. století Robertem Vischerem a Johannesem Volkeltem – tato teorie zdůrazňovala, že při estetickém vnímání přenášíme na předměty naše subjektivní pocity.¹⁶⁷ Pokud chápeme architekturu jako komunikační jazyk, předpokládáme, že tyto dojmy vznikající v mysli diváka jsou architekto­vým záměrně utvářeným cílem. Samozřejmě může každý v uměleckém díle vidět, co chce a to na základě svých vlastních osobních zkušeností, ale bylo by škoda kvůli relativnímu charakteru interpretace uměleckého díla zcela zamítnout možnost, že skrze architekturu je nám něco záměrně sdělováno.

Pro analýzu dojmu pohybu v architektuře je podstatné zdůraznit skutečnost, že člověk při pohledu na určitou situaci (např. na hárku odehrávající se na veřejnosti) má tendenci domýšlet si, co dané situaci předcházelo a co po ní bude následovat. To platí i při pohledu na dynamickou barokní architekturu, která vychází z klasického tvarosloví a zároveň jej nově reinterpretuje. Například při pohledu na dynamicky deformovaný architektonický tvar si může divák představovat děj, který vedl k jeho vzniku a zároveň si tento děj může domýšlet do budoucnosti. Dynamicky rozeklaný a zkroucený fronton byl totiž dříve celistvý a statický – jak se však jeho podoba bude vyvíjet dále, když na něj bude stále působit ona „neviditelná“ síla? Rozpadne se snad úplně a spadne na hlavy diváků? Drží stále pohromadě jakýmsi tajemným zázrakem? Aby si však divák mohl domýšlet podobu rozeklaného frontonu dříve,

¹⁶⁴ MACKOVÁ 1958, 67.

¹⁶⁵ MACKOVÁ 1958, 66.

¹⁶⁶ KROUPA 1996, 146.

¹⁶⁷ KROUPA 1996, 146.

než byl zdeformován, musí znát základy antické architektury-tedy podobu klasického frontonu. Palladio se v první knize svého světoznámého díla *I quattro libri dell'architettura* věnuje tzv. architektonickým „zlořádům“ a mezi nimi zmiňuje i tendenci narušování hlavní římsy frontonu, kterou dnes považujeme za typicky manýristickou a barokní: „*Ale co se mně zdá být důležité, je zlořád dělat frontony dveří a oken a loggií přerušené uprostřed, neboť jsou udělány proto, aby ukázaly a naznačily ochranu staveb proti dešti, kterou dělali takto plnou ve středu první stavitelé, ovládnání touže nutností, a proto nevím, co protikladnějšího přirozenému rozumu by se mohlo udělat, než přerušovat tu část, která má chránit před deštěm, před sněhem a před krupobitím obyvatele a ty, kteří vcházejí do domu; a ačkoli se musí změny a nové věci líbit všem, přece se nesmí dělat nic proti pravidlům umění a proti tomu, co nám ukazuje rozum; neboť je vidět, že i staří měnili, ale neodkláněli se nikdy od některých obecných pravidel tohoto umění, jak bude vidět v mých knihách o starověku.*“¹⁶⁸ Přerušení frontonu považuje Palladio za čin „protikladný přirozenému rozumu“ - dnes bychom označili takový čin za iracionální. Bez znalosti antického tvarosloví mohli architekti porušovat antické tvarosloví nechtěně, avšak při předpokládané znalosti antiky lze považovat toto porušování pravidel za záměrné. Nakonec i samotný Palladio protrhnul u své vily Barbaro z roku 1557 štít frontonu a to proto, aby mohl do volné plochy umístit velké okno, které prosvětluje vnitřní prostor a zároveň vytváří působivý průhled skrze stavbu. Vzhledem k všeobecné znalosti antického tvarosloví v barokním Římě lze předpokládat, že i obyčejní lidé byli schopni chápat zvláště explicitní porušení řádu, tak jak ho nalézáme například na fasádě kostela San Carlo alle Quattro fontane od Francesca Borrominiho. Dynamické kompozice působí tak vzrušivým dojmem právě proto, že evokují v divákovi dojem děje, který vyústí v dramatickou pointu. Děj, který si divák domýšlí při pohledu na některé barokní stavby, lze výstižně popsat pomocí různých metaforických přirovnání. Klenby v kostele sv. Markéty v Břevnově se otevírají do skulin mandorlovitého tvaru, skrze něž můžeme zahlédnout nebeský výjev. Jakoby se dříve celistvá klenba roztrhla přímo před zraky návštěvníků kostela. Co když ale tento pohyb bude pokračovat dále – zmizí snad klenba úplně a nás zaplaví moře prosvícených oblak – sestoupí nebesa až k nám pozemšťanům a my se ocitneme uprostřed nebeského Jeruzaléma? A co fasáda kostela sv. Mikuláše na Malé Straně zmítaná pohybem neviditelného mořského přílivu? Protrhne tato neviditelná síla fasádu a ta se provalí až do prostoru náměstí? A co Santiniho vířivé klenby v kostele Nanebevzetí Panny Marie v Sedlci, jejichž pohyb táhne

¹⁶⁸ MACKOVÁ 1958, 66–67.

pohled diváka vzhůru a kamsi do dále? Překročí snad klenby prostor kostela a budou putovat až k nebesům? Dynamicky koncipovaná barokní architektura zpodobuje určitý děj a to podobným způsobem jako barokní sochařství. Děj zpodobený v sochařství má však explicitní příběh, kdežto děj zpodobený v architektuře je abstrahovaný od konkrétních událostí. Děj zpodobený v barokní architektuře je příběhem vzájemného prolínání statického a dynamického vztahu – jestli se tento děj nějak váže k symbolickému sdělení architektury je těžko verifikovatelné. Můžeme předpokládat, že dynamická forma by mohla být obrazem exaltovaného duševního rozpoložení – dynamizované architektonické tvary mohou takové citové a duchovní vypětí v divákovi navozovat podobným způsobem jako ho vyvolává vířivá koncepce draperie na barokních sochách. Zdá se, jako kdyby bohaté záhyby draperie na sousoší sv. Terezie z Avily korespondovaly s aktuálním duchovním stavem této španělské mystičky, která ve svém vidění zakoušela spojení s Bohem skrze mnohonásobný pocit probodnutí srdce šípem. Jako kdyby podoba draperie rozprostírající se všemi směry od postavy světice byla reakcí na tento pocit, rozšiřující se od srdce koncentricky po celém těle. Zdá se, že pohyb draperie je na tomto sousoší viditelným zobrazením neviditelného vnitřního stavu světice. Můžeme se však jen dohadovat, zdali bylo vyvolání takového exaltovaného citového stavu v barokním sakrálním prostoru preferováno (což by odpovídalo převaze dynamizovaných prostorových a hmotových tvarů právě v oblasti sakrální architektury.) U soch si však takovým efektem můžeme být jisti, a tak se pokusím dále rozvíjet paralelu mezi sochařstvím a architekturou. Podobně jako si i Gian Lorenzo Bernini pro zobrazení příběhu Apolla a Dafné vybral ten nejdramatičtější okamžik (tedy okamžik proměny Dafné ve vavřínový strom), tak si i Kryštof Dientzenhofer při koncepci fasády kostela sv. Mikuláše na Malé Straně vybral z dynamického děje ovládajícího fasádu chvíli největšího vzruchu a napětí. Postranní úseky fasády jsou konkávně prolomeny, jako kdyby do nich z prostoru náměstí tlačily dva neviditelné mohutné válce, zatímco střední část fasády se konvexně vydouvá směrem ven, snad v reakci na pohyb postranních úseků. Tento pohyb střední části fasády směrem ven je však vzápětí stržen protichůdným pohybem zpět, a tak se střední konvexně vyduť část fasády ve svém středu prolamuje zpět a nejen to – ještě je dodatečně protržena velkým oknem do vnitřního prostoru kostela. Kdyby měl člověk vymodelovat takovou fasádu z hlíny, rozdělil by si práci na několik fází – nejdříve by vytvořil základní hmotu, tu by pak konvexně-konkávně zprohýbal a teprve potom by střední část probral směrem dovnitř. Zcela nakonec by vytvořil velké okno, které by situoval do prohlubně uprostřed fasády. V této představě je ukryta určitá časová posloupnost – protržení hmoty zdi

velkým oknem uprostřed fasády je pointou, ke které koncepcí celé fasády doslova *směřuje*. Architekt zde vyvolává dojem vzruchu a akce podobně jako barokní sochař. V sousoší Apolla a Dafné je zachycen také okamžik jakési metamorfózy a to s výrazným důrazem na její časový průběh. Dafné je zobrazena v okamžiku proměny ve strom – ruce má již obrostlé ratolestmi vavřínu a část těla je pokryta kůrou. V okamžiku proměny si však stále ještě uchovává dívčí podobu - anatomie jejího těla je patrná, stejně jako zděšený výraz v obličeji. Část těla proměněná v drsný povrch kůry kontrastuje s jemnou pokožkou zbytku těla. Dafné se naklání jakoby v pádu, jehož pohyb však už nikdy nedoběhne – její tělo se promění ve vavřínový kmen a Apollo ho nikdy neobejde. Když Jan Blažej Santini koncipoval v arkádách chrámu v Želivi podivuhodné visuté svorníky, vytvořil vlastně také takový „zmrazený okamžik“ určitého děje. Hmota svorníku jako kapka odkapává ze špičky lomené arkády, blíží se k zemi, ale nikdy se jí nedotkne. Zároveň jako by hmota svorníku vstoupala vzhůru a arkádu podpírala. Možná tento zvláštní tvar nabitý protikladnými silami můžeme interpretovat jako zbytek pilíře, který někdo připravil o dřív – tento nezvykle koncipovaný architektonický prvek totiž arkádu podpírá, ale zároveň mu chybí podpora. Když se zamýšlíme nad koncepcí tohoto tvaru, docházíme k závěru, že Santini v tomto případě také zachytil architekturu v okamžiku jakési zvláštní proměny – v okamžiku, kdy se tvar visutého svorníku proměňuje z jednoho tvaru do jiného, přičemž oba tyto tvary jsou nabity protichůdnými silami (první padá a druhý naopak stoupá). V sousoší Appola a Dafné také nacházíme spojení různých protichůdných sil – Dafné se proměňuje z živého člověka nadaného pohybem ve statický tvar stromu.

Barokní tendenci k důrazu na zobrazení dynamiku času skrze cílené vyvolávání dojmu pohybu jsem ilustrovala na několika příkladech z barokní tvorby (susoší Apolla a Dafné od Giana Lorenza Berniniho, klenba kostela sv. Markéty v Břevnově a fasáda kostela sv. Mikuláše na Malé Straně od Kryštofa Dientzenhofera, arkády klášterního kostela v Želivi a klenba kostela v Sedlci od Jana Blažeje Santiniho). Princip zdůraznění dynamiky času skrze zobrazení „zmrzlého okamžiku“, není samozřejmě pouhou výsadou barokního umění. Pro názornou ilustraci zobrazení dynamiky času vybírám také umělecké dílo z 20. století a to fotografii *Place de l'Europe v dešti* od Henriho Cartiera-Bresona z roku 1932, protože se domnívám, že tento princip zobrazení dynamiky času lze snadněji pochopit, pokud jej nebudeme vázat pouze na konkrétní epochu. (I když je třeba zdůraznit, že v každé době může být tento princip využit k vyjádření odlišného symbolického sdělení). Na fotografii je

zobrazen muž na pařížské ulici a to v momentě skoku: zřejmě přešel po žebříku položeném na zemi, odrazil se a svým pohybem nyní směřuje ke klidné hladině louže, která zaplavuje téměř celý chodník. Pomocí fotografického rámu je výjev vytržen ze svých souvislostí a z banální scény je tak vytvořen totální celek uměleckého díla – není jasné, odkud muž šel a kam, jestli byl na cestě za nějakým konkrétním cílem, či jen tak bloumal městem. Co předcházelo okamžiku skoku a co po něm bude následovat, to si divák pouze domýšlí - „zmrazený okamžik“ však tento děj latentně napovídá: *„Vzrušující je ten dlouhotrvající okamžik, okamžik před dopadem. Napětí mezi mužem ve skoku – dynamickou silou – a zrcadlivou, opovážlivě klidnou hladinou pařížské louže. Divák předjímá, k čemu dojde, jakmile muž doskočí. Pokojná scéna bude zničena, po hladině se rozběhnou soustředné kruhy. Ve skutečnosti prostý zákone akce a reakce, avšak na Cartier-Bressonově fotografii nikdy k této katastrofě – natož katarzi – nedojde.“*¹⁶⁹ Tesklivě dramatické a jímavé působení sousoší Apolla a Dafné je podmíněno právě skutečností, že ke katarzi děje před zraky diváků nikdy nedojde. Zobrazený děj nikdy nedopadne způsobem, jak by si představoval Apollo. Příběh o Apollovi a Dafné není v Berniniho pojetí prezentován jako příběh šťastně zachráněné Dafné, ale spíše jako příběh nešťastně zamilovaného Apolla. Kdo zná příběh Appola a Dafné ví, co se stane: Dafné se promění ve vavřínový strom v okamžiku, kdy se jejího těla dotkne Apollova ruka. Apollo se s mladickou žádostivostí natahuje po zděšené a krásné Dafné – jeho dotek však nikdy nebude opětován. V zobrazené scéně je však stále latentně ukryta možnost, že by Dafné zůstala krásnou dívkou a Apollova láska by mohla být opětována. Příběh totiž není dovyprávěn dokonce – není zobrazen ve své definitivní verzi, kdy je Dafné navěky a nevratně proměněna ve strom. Zmrzlý okamžik zachycující proměnu Dafné ve strom v sobě ukrývá potencionální možnost naplnění Apollovy žádostivosti, ale zároveň již předjímá neřešitelnost celé situace a její fatální konec. V barokní dynamické architektuře jsou prvky zobrazeny také v momentu jakési přeměny - tedy v momentu, kdy iluzivně naznačený děj dochází ke své pointě.

V české barokní architektuře dochází tendence iluzivního zobrazení pohybu svého vrcholu v pronikavé koncepci kleneb. U Kryštofa Dientzenhofera považoval Mojmír Horyna pronikání klenebních polí za aspekt, jehož smysl se ukáže ve své celistvosti plně až při vnímání v čase: *„Tímto „pronikavým prolnutím“ vzniká interiér nikoli jako součet svých prostorových částí, ale jako nová, dynamicky artikulovaná – lze říci skandovaná – a odehrávající se jednotka.*

¹⁶⁹ LÁB / TUREK 2009, 16.

*Tato charakteristika zřejmě naznačuje nápadnou časovou strukturaci vzniklého prostoru.*¹⁷⁰ V kostele sv. Markéty v Břevnově a v kostele sv. Mikuláše na Malé Straně se jednotlivá klenební pole navzájem pronikají a to tak, že společně vytváří kontinuální prostor. Klenba zde však nevytváří homogenní prostorový tvar (jako např. ničím nepřerušovaný tunel valené klenby), ale je v ní stále čitelné dělení na jednotlivá pole. Problémem však je, nelze přesně říci, kde jedno pole končí a kde začíná – lze zde jednotlivé pole vůbec nějak jasně vymezit? Zrak diváka neustále putuje po klenbě v nekonečném pohybu a klenba jeho pohledu uniká. Podobně jako když se člověk pokouší uchopit zrakem jednotlivé kapky vodopádu, který ubíhá a mizí pryč, tak stejně tak se divák pokouší zrakem uchopit jednotlivé pole kontinuálního prostoru klenby kostela sv. Markéty. Díky této koncepci je celá klenba dynamicky rytmizovaná. Tato rytmizace je patrná i na klenbě sv. Mikuláše, z níž byly dodatečně odsekány pasy vymezující jednotlivá klenební pole – přestože je klenba hladká, je na ní patrný houpavý průběh. Posun vzorce klenby o polovinu intervalu oproti rozvrhu stěny, tak jak ho nalzáme například v kostele sv. Markéty v Břevnově od Kryštofa Dientzenhofera, nebo v lodi klášterního kostela v Sedlci od Jana Blažeje Santiniho, je podle Mojžíry Horyny hlavním důvodem, proč divák tyto klenby vnímá jako pohybující se. Podobný princip nalzáme již v klenbě katedrály sv. Víta od Petra Parléře, který neobvyklým umístěním velkých svorníků dosáhl posunu vzorce klenby o polovinu intervalu, a tak nově reinterpretoval klasické dělení gotické klenby.

4.3. Paralela barokního prostoru s barokní hudební skladbou

Skutečnost, že architekturu vnímáme v delším časovém úseku, vedla mnohé badatele k přirovnávání barokní architektury k hudební skladbě. Jsou to především stavby radikálně dynamického směru, které jsou k hudbě přirovnávány. Jedním z důvodů je skutečnost, že v těchto stavbách se objevují křivky, které mohou být interpretovány jako „zápis“ tance – tanečník přece během tance opisuje na zemi různé křivkové tvary. V dobovém komentáři poutní svatyně ve Vierzenheiligen od Balthasara Neumanna se nachází zmínka, že v ní „*sloupy tančí menuet*“.¹⁷¹ Sloupy zde kopírují ovály, pomocí nichž je konstruován půdorys stavby, což je patrné především ve střední části prostoru. Sloupy mohou připomínat postavení

¹⁷⁰ HORYNA 2004a, 198.

¹⁷¹ ŠVÁCHA 2009a, 488.

tanečníků, kteří proti sobě stojí ve dvou řadách – což je výchozí pozice barokního menuetu. Během menuetu se tanečníci k sobě různě přibližují, oddalují a proplétají, přičemž se vždy navrací do výchozí pozice. Tento dojem pohybu může být vyjádřen právě křivkovým postavením sloupů – zdá se, jakoby se sloupy k sobě přibližovaly z původní vyrovnané řady. V popisu chrámu Hagia Sofia od Procopia z poloviny 6. století ve spisu *De Aedificiis* se také nachází podobné přirovnání křivkově postavených sloupů k tanci a to v pasáži, kde Procopius popisuje závěrečnou část stavby, tedy chór: „*Po obou stranách této části jsou na vyvýšené dlažbě uspořádány sloupy, ty také nestojí v přímé lince, ale navrací se dovnitř stavby v půlkruhovém tvaru (hēmikyklon), jako kdyby se poddali sborovému tanci...*“¹⁷² V řecké pasáži je na místě „sborový tanec“ uveden termín „chórus“. V anglickém překladu, ze kterého jsem vycházela, je termín „chórus“ přeložen jako „choir dance“ - tedy sborový tanec. Počeštěné slovo chór, označující v architektonické terminologii závěrečnou část sakrální stavby (tedy presbyterium), pochází právě z řeckého slova chórus. Slovník spisovného jazyka českého uvádí jeho významy jako místo vyhrazené pro tanec v řecké tragédii, sbor vystupujících, popř. skladba, kterou sbor zpívá, dále pak prostě sbor, skupina lidí, apod. Procopius tedy k popisu křivkově koncipovaných sloupů v závěrečné části kostela používá přirovnání k sborovému tanci (chóru), přičemž později se právě pojem chór ujal pro označení závěrečné části stavby. Sloupy v chrámu Hagia Sofia, stejně jako sloupy v poutní bazilice ve Vierzenheiligen, se však skutečně nehýbou, ony stojí a to, co architektura divákovi představuje, je vlastně „zmražený“ okamžik času – rozpohybované sloupy ztuhly v okamžiku tance. Různé tvarové a prostorové konfigurace v barokní architektuře vytváří iluzi pohybu, která spočívá v tom, že si divák domýšlí, co určitý tvar napovídá. Dojem pohybu architektury je často popisován pomocí metaforických přirovnávání, jak bylo již řečeno v předchozí kapitole. U Václava Mencla a Zdeňka Kalisty nás zaujmou literárně vytríbená a poetická přirovnání barokního prostoru k hudbě:

„...*Dienzenhoferovi prostory by nebyly úplné, kdyby je nenaplňovala barokní hudba. Byly to prostory, které jakoby samy od sebe zní. Zní melodií, která se v nich klene ve velkých obloucích jako sama architektura...*“¹⁷³

¹⁷² DEWING 1940, nepag.

¹⁷³ MENL 1973, 225.

*„Sám kámen tu volal po hudbě, samy barvy, pestře se rozprchávající po širokých plátnech, samy plány architektury, zprohýbané do nejrůznějších křivek jakoby v tanci – to vše znělo neslyšitelnou hudbou.“*¹⁷⁴

Podobný důraz na „melodičnost“ prostoru můžeme vyčíst i u Vojtěcha Birnbauma, který barokní architekturu poeticky popsal jako: „*symfonii přerozmanitých lomených a odstupňovaných linií*“, působících jako „*souhra*“.¹⁷⁵ Birnbaum byl pozitivisticky orientovaným historikem umění a soustředil se na analýzu proměn formálních znaků v architektuře. Prostor nechápal jako samostatnou skutečnost, protože prostor není hmatatelný – nedá se pozitivisticky analyzovat jako faktický objekt. Přesto pozitivismus nutně neznamena pouhou „suchopárnou“ vědu zaměřenou pouze na sběr a třídění faktů – Birnbaum otvírá svými popisy čtenáři svět čisté vizuality, a tak čtenáře postupně činí více citlivým vůči různým subtilním proměnám architektonického tvarosloví. Že se pozitivistická orientace historika umění nevylučuje s poetickým popisem, dokládá ostatně názor Jacoba Burckhardta, zařazovaného dnes mezi přední představitele pozitivismu: „*Chtěl bych po celý život psát lepším stylem a vůbec klást větší důraz na zajímavé v ličení než na suchou a faktografickou úplnost.*“¹⁷⁶

Jaromír Neumann došel na konci svého článku věnovaného analýze ideového konceptu potního kostela sv. Jana Nepomuckého na Zelené hoře také ke srovnávání architektury s hudbou, přičemž společný princip obou odvětví shledává v práci s tzv. „*intonačními jednotkami*“.¹⁷⁷ Neumann klade velký důraz na analýzu naší celkové tělesné a smyslové percepcce kostela sv. Jana Nepomuckého na Zelené hoře – analyzuje divákův pohyb stavbou a dokonce se věnuje i pohybu očí, směřujících divákův pohled na určité architektonické prvky. Neumann klade pointu celého pohybu stavbou do centrální lodi kostela, kde se „*rozvinou všechny příznačné motivy a spojí se v mohutnou melodii prostorových a hmotných vztahů.*“¹⁷⁸ Neumann pokračuje v popisu prostoru zabarveném osobní zkušeností dále těmito slovy: „*Důmyslná prostorová kompozice vzájemně si odpovídajících melodií zní ve všech hlasech jako fortisimum velkého orchestru. Díky vzácné křehkosti forem a složitému lomu bílého*

¹⁷⁴ KALISTA 2005, 22.

¹⁷⁵ BIRNBAUM 1941, 11.

¹⁷⁶ KROUPA 1996, 118.

¹⁷⁷ NEUMANN 1971, 254, pozn. 53.

¹⁷⁸ NEUMANN 1971, 252.

světla v odhmotněné architektuře by bylo možno obrazně říci, že melodie se nese ve vysokých tónech a v neobyčejně jasných čistých hlasech.“¹⁷⁹ Neumannovi však nejde pouze o poetický popis zážitku prostoru využívajícího metaforická přirovnání z oblasti hudby, ale jde mu i o vyhledávání strukturálních paralel mezi architekturou a hudbou. Podle Neumanna jsou v architektuře (podobně jako v hudbě) prvky uspořádány v určitém rytmu, přičemž vztah těchto prvků lze charakterizovat jako opakování (návrat), či jako změnu (kontrast). Neumann se odvolává na teorii intonace formulovanou B. V. Asafjevem, zpřístupněnou českému publiku skrze stat' Jaroslava Jiránka *Asafjevova teorie intonace, její genese a význam* v roce 1967. Strukturální prvky v hudbě mají podle Asafjeva sémantický význam. Neumann na tuto tezi navazuje paralelou k sémantickému významu architektonického tvaru – ten není pouhým geometrickým tvarem, ale jedná se o „*tvar od počátku naplněný významem.*“¹⁸⁰ Ve své monumentální práci *Český barok* Neumann definuje další paralelu mezi barokní architekturou a barokní hudbou. Tuto paralelu nachází v principu „*syntézy.*“ Podle Jaromíra Neumana usilovala barokní doba o syntézu a to jak teoretickým myšlením, tak i v umělecké praxi. Syntézou míní Neumann obecně princip „*sjednocující koncepce, spojující větší samostatnost jednotlivostí s důmyslnějšími formami integrace.*“¹⁸¹ V teoretickém myšlení dosáhl podle Neumanna takové syntézy Leibnitz. Neumann však tuto myšlenku dále nerozvíjí a neformuluje přesně, co vlastně Leibnitz syntetizoval, a tak se dopouští značného zjednodušování podobně jako Sigfried Giedion, který nacházel princip nekonečna jak v barokní architektuře, tak ve filosofickém myšlení Leibnitze, aniž by blíže specifikoval, v čem vlastně tento princip nekonečna spočívá. Kilián Ignác Dientzenhofer podle Neumanna barokní tendenci k syntéze sledoval při propojování centrální a longitudální dispozice.¹⁸² Jako další příklad syntetizujícího barokního myšlení uvádí Neumann polyfonní hudbu. I v tomto případě definuje Neumann paralelu mezi barokní architekturou a hudbou na základě podobné strukturální stavby.

Milan Pavlík se také pokusil ve srovnávání architektury s hudbou jít dále za poetická přirovnání a paralelu mezi oběma odvětvími dokládá skrze pečlivou analýzu způsobu konstrukce barokního prostoru a barokní hudební skladby. Za princip, který spojuje barokní architekturu a hudbu, pokládá motiv těsny – překryvu, jenž vzniká v hudbě prolínáním

¹⁷⁹ NEUMANN 1971, 252.

¹⁸⁰ NEUMANN 1971, 254.

¹⁸¹ NEUMANN 1971, 44.

¹⁸² NEUMANN 1971, 44.

několika melodií, v architektuře pak vzájemným pronikáním klenebních polí. Zatímco Milan Pavlík a Jaromír Neumann používali k objasnění vztahu barokní hudby a prostoru strukturální analýzu, historik Zdeněk Kalista zůstal u poetického přirovnání. Přesto však nelze namítnout, že by jeho tvrzení bylo o něco méně „pravdivé“. Z jeho popisu je patrné, že pokládal popis dojmu barokního prostoru za klíčový a že k popisu dynamiky barokního prostoru dlouho hledal vhodná slova, aby ho učinil přístupným čtenářovi. Kalistovi jde především o zpřístupnění osobního zážitku z barokního prostoru – je však třeba upozornit, že na jeho tvrzení nelze uplatnit polaritu „subjektivní-objektivní“, protože právě ve své subjektivnosti se Kalistův popis stává objektivním, protože v popisu osobního prožívání barokního prostoru zároveň zachycuje všeobecné tendence lidského vnímání.

Všichni citovaní autoři poetickými příklady poukazují především na skutečnost, že barokní architekturu lze číst jako určitý pohyb: křivky hmoty jsou jakoby v tanci, hmota stavby se klene v obloucích podobně jako hudba, melodie stavby se nese ve vysokých tónech. Zajímavý je také způsob, jakým se autoři snaží ztotožnit pohyb hudby s pohybem architektury. Podle Zdeňka Kalisty barokní prostor „zní neslyšitelnou hudbou“.¹⁸³ Václav Mencl používá podobná slova, když tvrdí, že barokní prostory „jakoby samy od sebe zní“.¹⁸⁴ Současný architekt Zdeněk Fránek, odvolávající se ve své tvorbě na znalost Santiniho architektury, popisuje prožitek barokního prostoru také s důrazem na tuto „hudebnost“ prostoru: „Jako dítě jsem nejvíce vnímal barokní stavby a barokní kostely, protože byly všude kolem. S rodinou jsme chodili do kostela, a já měl tak architekturu spojenou s hudbou. Bral jsem objekt jako prodloužený hudební nástroj, neviděl jsem, že hrají konkrétní nástroje, vnímal jsem to tak, jako by hrál celý kostel.“¹⁸⁵

Hudbu vnímáme díky tomu, že zní – a toto znění nutně probíhá v čase. Existence hudby je bez plynutí času nemyslitelná. Pokud tvrdím, že architektura zní, přisuzuji ji tím vlastně působení probíhající v čase. Architektura je však statický objekt, a tak se zdá nesmyslné říkat o ní, že podobně jako hudba „plyne“. Náš zážitek z architektury však probíhá v čase, architekturu nevnímáme pouze očima, ale celým naším tělem. Stavbu poznáváme tím, jak se v ní pohybujeme. Milan Pavlík uvádí paralelu architektonického díla s hudbou v jejím procesuálním působení a zdůrazňuje, že při poznávání hudby a architektury je nutná paměť –

¹⁸³ KALISTA 2005, 22.

¹⁸⁴ MENCL 1973, 225.

¹⁸⁵ FRÁNEK 2009, nepag.

teprve díky paměti je člověk schopný propojit si jednotlivé dojmy roztažené v čase do souvislého proudu – do celistvého zážitku. Jinak by naše mysl byla obrazně řečeno plná střípků, jednotlivých zvuků, či obrazů, mezi nimiž bychom nebyli schopni najít souvislost: „*Také posluchačovo vědomí o hudební architektuře, stavbě hudebního díla, je dáno především psychologicky. Bez něho člověk vnímá jen jednotlivá seskupení tónů, melodické linie, sledy souzvuků, střídání nástrojových barev, dynamických stupňů apod. Teprve psychickým procesem jejich skládání ve větší celky, jež se neobejde bez práce paměti, se vytváří povědomí o stavbě skladby, o jejím celistvém smyslu i úloze jednotlivostí v ní.*“¹⁸⁶

4.4. Působení prostorových křivek v barokním prostoru: důraz na pohyb diváka

Barokní dynamická architektura používá k „*motivování*“ diváka především křivky. V barokní architektuře se křivky neobjevují rozvedené pouze v jedné ploše (horizontální, či vertikální), ale jsou vedeny všemi třemi rozměry. Nejsou tedy určeny k vnímání z jednoho bodu, ale jejich tvar se plně rozvíjí až při pozorování z různých míst. Divákovi, jenž se pohybuje barokním dynamickým prostorem, se může zdát, že se křivky kolem něj vlní, protože v jeho očích získávají z každého úhlu pohledu pokaždé nový, překvapivý tvar. Na toto specifické působení barokní dynamické architektury u nás prvně upozorňuje Birnbaum ve stati *Barokní princip v české architektuře*. V této stati zavedl Vojtěch Birnbaum speciální pojem „*perspektivní barok*“ pro tu část barokní architektury, jež vědomě pracuje s divákovým perspektivním vnímáním: „*Směr tento vychází od velmi běžné zkušenosti, že každá skutečná architektura podléhá působením perspektivy v očích divákových více méně značným deformacím, takže následkem toho obraz stavby, jež zrak vnímá, se vždy liší od její skutečné podoby, jak nám ji podává neperspektivní kresba na papíře.*“¹⁸⁷ Podle Birnbauma zachází každý architektonický směr s touto skutečností svým vlastním způsobem. Architektura „*klasická*“ považuje perspektivní zkreslení za závadu a snaží se ho potlačit. Birnbaum jako příklad klasického přístupu uvádí řecké chrámy, u nichž hmota směrem nahoru přibývá, aby divák vnímal stavbu jako rovnovážný celek. Architektura „*romantická*“ sama záměrně perspektivního působení nevyužívá, nicméně trojrozměrné působení s důrazem na bohatost a členitost hmoty u ní podtrhuje účín malebnosti. Romantickou „*živou pohnutost siluety*“

¹⁸⁶ PAVLÍK/SMOLKA 2004, 36–42.

¹⁸⁷ BIRNBAUM 1941, 11.

nachází Birnbaum v rozeklaném obrysu fiál a věží u severofrancouzských gotických domů nebo v porýnských románských stavbách. Teprve architektura „perspektivní“ podle Birnbauma jako jediná záměrně využívá perspektivního účinku k vyvolání iluze a k vytvoření zcela osobitého uměleckého působení. Taková architektura dle Birnbauma není řízená reálnými tektonickými zákony, ale pomocí divokých křivek tyto zákony objektivního světa popírá, a tak se stává subjektivní – tedy svobodnou. „*Iniciativa k přetvoření a přepodstatnění vychází tu přímo ze slohotvárné lidské vůle, jež se povznáší nad reálnost přírodních zákonů a sil, nad tektonickou skutečnost a činí ji sobě služebnou.*“¹⁸⁸ V tomto vítězství „*principu uměleckosti nad danou reálnou skutečností*“¹⁸⁹ spatřuje Birnbaum hlavní cíl veškerého vývoje umění. Podle Birnbauma je barokní architektura schopna díky práci s křivkami vyvolat v divákovi dojem, který je však odlišný od její skutečné podoby: „*skutečnost umělecká leží v tomto případě zcela mimo hranice skutečnosti reálné, dostavuje se teprve, když iracionální činitel perspektivnosti danou architekturu přetvoří v oku divákově v cosi zcela nového, když zkrátka objektivní architektonické faktum se promění v subjektivní ilusivní dojem.*“¹⁹⁰ Birnbaum vychází z polarity mezi „subjektem“ a „objektem“, která se však ukazuje ve fenomenologické filosofii jako zavádějící, protože lidé nejsou schopni ze svého subjektivního vnímání vystoupit a poznávat svět objektivně. Nejtypičtější představitelem perspektivního baroku je podle Birnbauma Francesco Borromini, jehož stavby jsou tvořené takzvaně „pro oko“. Zatímco u renesanční architektury se může stavba z určitého úhlu přesně shodovat s podobou zaznamenanou na nárysu, krása barokní stavby nikdy nemůže být zachycena plně na nárysu, protože zde zanikají její prostorové kvality. Na základě tohoto postřehu dělí Vojtěch Birnbaum architekturu na tu, jež tvoří podobu díla na rýsovací desce (tedy kulisovitě) a na tu, jež tvoří dílo plasticky (tedy ve skutečnosti).

Na Birnbaumovy postřehy o perspektivním působení křivek v barokní architektuře navázal Oldřich Štefan. Barokní architektura je podle něj tvořena v prostorové a hmotné představě a nikoli plošně, na papíře. Štefan je stejně jako Birnbaum přesvědčený, že perspektivní působení je uměleckým záměrem architekta, protože ten ještě před započatím práce uvažuje o divákově vnímání: „*Architekt s těmito deformacemi počítá, ba cítí je i natolik, že přecházejí zplna do jeho uměleckého konceptu jako konečné konstituenty návrhu.*“¹⁹¹ Birnbaum se

¹⁸⁸ BIRNBAUM 1941, 10.

¹⁸⁹ BIRNBAUM 1941, 19.

¹⁹⁰ BIRNBAUM 1941, 12.

¹⁹¹ ŠTEFAN 1959a.

Stefanem se shodují i v hodnocení umění, protože oba spatřují hlavní cíl uměleckého snažení v subjektivismu, jež vítězí nad objektivními zákony.

Působením prostorových křivek se zabýval také Oldřich Rada. Důraz na působení křivek ho vedl k vytvoření pojmu „*pohybová architektura*“ označujícího dynamicky koncipované barokní stavby. Za typický znak pohybové architektury považoval Rada odkláněné a příkláněné pasy: „*Popsané pasy mají tu vlastnost, že při změně stanoviště diváka se neobvykle rychle mění obraz prostorových křivek pasu a divák získává dojem pohybu architektury. Odtud název pohybová architektura.*“¹⁹² Rada kladl důraz na analýzu stavební konstrukce. Efekty, které barokní architektura vyvolává, popisoval na základě pečlivého sledování vývoje klenebního umění. Dojem pohybu architektury je možné popsat pomocí metaforických přirovnání, historik umění by se však měl soustředit i na analýzu toho, jak umělec takového efektu dosáhl pomocí specifických stavebních postupů. Právě to se stalo cílem Radových analýz barokních kleneb. Rada se pokusil vyvrátit některé omyly ohledně interpretace barokních kleneb. Kladl například důraz na to, že označování typické barokní klenby pojmem „česká placka“ zastírá pravý charakter této klenby – nejedná se totiž o klenbu sférické povahy, jak se často uvádí, ale o klenbu složenou z různých klenebních úseků. Tyto klenební úseky sice do sebe plynule přecházejí, a tak klenba působí jako sférická, nicméně její reálná konstrukce sférická není. Rada tak klade při studiu barokní architektury do popředí hmatatelnou realitu stavebního díla nad abstraktní ideální představu stereometrických tvarů.

V posledním publikovaném přehledu barokní architektury z roku 2009 se věnuje působení prostorových křivek také Rostislav Švácha a to v souvislosti s popisem kostela sv. Máří Magdalény v Karlových Varech od Kiliána Ignáce Dientzenhofera: „*Působivost radikálně barokních chrámových interiérů, jako je karlovarský, spočívá mimo jiné v tom, jak se při pohybu diváka chová jejich zaklenutí. Pasy se zakřiveným půdorysným průmětem se během naší cesty kostelem samy začnou hýbat, a to způsobem, který by asi mohl překvapit leckterého dobového znalce perspektivních pravidel.*“¹⁹³ Švácha zdůrazňuje, že nevíme, zda Kilián Ignác Dientzenhofer přičítal těmto efektům nějaký symbolický význam, protože žádný doposud známý spis z 18. století se tímto problémem nezabývá. Jedinou dobovou zmínku popisující působení křivek v architektuře našel Švácha v souvislosti s popisem poutní svatyně ve

¹⁹² RADA 1955, 222.

¹⁹³ ŠVÁCHA 2009a, 488.

Vierzenheiligen od Balthasara Neumanna, o níž se traduje, že v ní „*sloupy tančí menuet*“.¹⁹⁴ Švácha tuto metaforu rozvíjí a dodává, že do tance se pustili v případě staveb pražských Dientzenhoferů i klenby. K dojmu „roztančených kleneb“ přispívá podle Šváchy také zmnožení cest, po nichž se divák v chrámu pohybuje a které nabízí nové nečekané pohledy na mistrovsky provedené křivky kleneb. Mnoho staveb Kiliána Ignáce Dientzenhofera má dva vstupy (zepředu a z boku), které umožňují rozdílné pohledy na interiér chrámu. Rozmanité pohledy se otvírají divákovi i z „*dutého pláště*“, jak Švácha popsal prstenec kaplí obkružujících prostor pod hlavní klenbou.

¹⁹⁴ ŠVÁCHA 2009a, 488.

4.5. Motiv vykláněného pasu jako základní prvek barokní křivkové architektury

Barokní dynamické klenby jsou koncipovány pomocí tzv. vykláněných pasů, pro které je charakteristické rozvedení křivky ve všech třech směrech. Právě tyto křivky vyvolávají v divákovi pocit pohybu architektury – během divákovi chůze se v závislosti na jeho úhlu pohledu proměňují, někdy dokonce do zcela protichůdných směrů. Pro diváka je těžké uchopit pohledem jejich konstrukci – zdá se, jako kdyby mu křivky před očima unikaly ve vířivém rytmu tance. Trojrozměrné křivky se v barokní architektuře objevují ve formě vykláněného pasu – ten vzniká ve chvíli, kdy se rovná zeď s obloukovým otvorem „stočí“ kolem křivky vedené v půdoryse. Tvar vykláněného pasu také vzniká při průniku dvou valených kleneb – v této obecné podobě ho často můžeme nalézt také v architektuře 19. století – na sklenících, či v nádražních halách. Oldřich Rada rozlišuje „*vykláněný pas*“ a „*přikláněný pas*“ podle vyklonění křivky vůči divákovi.¹⁹⁵ Pomocí vykláněného pasu může být konstruována klenba, ale také drobnější detaily, jako například římsy nebo záklenky oken. Vykláněný pas může být využit jako jednotlivý prvek, či může být zmožen do souvislé konstrukce klenby či zdi vytvářející dojem pulsujícího prostoru, jako u Kryštofa Dientzenhofera.

Vykláněný pas použitý v klenbě se u nás pravděpodobně prvně objevuje v Hildebrandtově kostele v Jablonném v Podještědí, který variuje půdorys kostela San Lorenzo od Guarina Guariniho. V tomto kostele se však nepracuje s divákovým vnímáním tak rafinovaně, jako ve stavbách od Kiliána Ignáce Dientzenhofera, který křivku používá k vyvolání dojmu „rozpohybované“ klenby. Křivkově koncipovaný pas se objevuje velice časně na schodišťové věži bývalého Slavatovského paláce na Malé Straně, jež je datovaná mezi lety 1685 a 1693. Nadokenní římsa na této věži segmentově klesá a zároveň i ustupuje do hloubky. Předlohu pro tento pokročilý motiv nalézáme na průčelí Coleggia di Propaganda Fide od Francesca Borrominiho.¹⁹⁶ Vykláněný pas je charakteristický především pro dynamicky koncipované stavby Kryštofa Dientzenhofera a jeho syna Kiliána Ignáce Dientzenhofera. Vykláněné pasy reagující na křivky v půdoryse nalezneme ve skupině šesti radikálně dynamických staveb, které byly započaty mezi lety 1699 – 1709 a které bývají spojovány právě s Kryštofem

¹⁹⁵ RADA 1955.

¹⁹⁶ NAŇKOVÁ /HORYNA /VILÍMKOVÁ 1988, 321.

Dientzenhoferem.¹⁹⁷ Jedná se o zámecký kostel Zjevení Páně ve Smiřicích, kostel sv. Mikuláše na Malé Straně v Praze, klášterní kostel sv. Markéty v Břevnově, kostel sv. Kláry v Chebu, kostel sv. Josefa v Obořišti a kostel Panny Marie v Nové Pace při klášteře paulánů. Zatímco u prvních čtyř zmíněných staveb je jméno Kryštofa Dientzenhofera zmíněno v pramenech, či alespoň tradováno v místopisné literatuře, u posledních dvou jmenovaných kostelů se v původních pramenech s jeho jménem nesetkáváme a tyto stavby mu byly připsány především na základě stylové analýzy.¹⁹⁸ V bohaté tvorbě Kiliána Ignáce Dientzenhofera, která bývá rozdělována do několika typových linií, se motiv vykláněného pasu objevuje především tam, kde do centrálního protaženého prostoru na půdorysu oktogonu či oválu pronikají menší útvary přidružených prostorů. Vykláněný pas je v tvorbě Kryštofa a Kiliána Ignáce Dientzenhofera spojen s konstrukčním typem baldachýnu – do plackové klenby baldachýnu se zařezávají vykláněné pasy, kopírující křivky v půdorysu. Vykláněný pas se objevuje i v architektuře Jana Blažeje Santiniho, přestože jeho architektura není proniková. U Santiniho můžeme vykláněný pas nalézt například v kapli sv. Bernarda v Plasech, kde je klenba kněžiště vymezena křivkově vedenými pasy.¹⁹⁹ Zajímavá variace na vykláněný pas se objevuje v drobné poutní kapli na Bílé Hoře. V hlavní lodi této stavby jsou okenní výklenky opatřeny profilovaným ostěním ve tvaru trojlístého hrotitého oblouku, přičemž tento oblouk je zároveň vykláněný. Santini zde vytváří jakýsi „gotický“ vykláněný pas, přičemž hrotitý záklenek působí díky trojrozměrně vedeným křivkám jako oslí oblouk. Hrotitý oblouk zde totiž sleduje tvar hrotitého oblouku v půdorysu, podobně jako vykláněný pas sleduje půdorysnou křivkovou konstrukci.

Pro vznik klenebních prostorových křivek je podstatné vnesení oválu do půdorysu stavby. Pokud se však v půdoryse objevují křivky, neznamená to nutně, že se jejich tvar promítá u výsledné stavby i do tvaru kleneb. V půdorysném plánu kostela Panny Marie Oetingské od Guarina Guariniho z roku 1679, který bývá považován za možný inspirační zdroj Kryštofa Dientzenhofera, je naznačena možnost pronikavé klenební soustavy – křivkové prohnutí se však omezuje pouze na úroveň zdí, ale do samotných kleneb se půdorysná koncepce nepropisuje. Půdorys kostela určený pro pražské theatiny se skládá ze čtyř klenebních útvarů. Prostřední pole má tvar oválu, ale přiložením rovných úseků pilastrů byl tento výchozí tvar

¹⁹⁷ HORYNA 2005, 41.

¹⁹⁸ HORYNA 2005, 59.

¹⁹⁹ HORYNA 1998, 273.

pozměněn na obdélné pole s okosenými rohy. Do tohoto okoseného obdélného pole pronikají ze stran dvě menší pole oválného tvaru. K hlavní lodi bylo v plánu připojeno kněžiště tvaru protáhlého šestihranu. Klenby sousedících polí jsou na styku svisle oříznuty a navzájem se nepronikají. Tato možnost však zde naznačena je, protože diagonálně umístěné pilíře umožňují dosed křivkově vedených vykláněných pasů. Kryštof Dientzenhofer rozvedl Guariniho dílo v tom smyslu, že diagonální natočení pilířů využil i pro kompozici klenby – namísto přímých pasů aplikoval v klenbě vykláněné pasy, jejichž křivky vytváří dohromady charakteristickou dynamickou klenbu tvořenou tzv. „sedly“ a „čočkami“. Zatímco „sedla“ jsou tvořena výsekem z plackové klenby, tak tzv. „čočky“ jsou klenuty valenou klenbou. Guarino Guarini také používal vykláněné pasy, ale nepropojoval je podobně jako Kryštof Dientzenhofer do soustavy tzv. „sedel“ a „čoček“, při které dochází k posunu rozvrhu klenby vůči pilířům. Podle Neumanna Kryštof Dientzenhofer využil vykláněných pasů známých z Guariniho tvorby k vyvolání efektu pohybu: „*Jestliže Guarini používal pásů jako dělicího prvku toliko v centrálních stavbách tam, kde se např. kruhová kupole stýkala s elipsoidem, pak v českých stavbách byly tyto pásy poprvé použity u podélných typů (jako je sv. Mikuláš a Sv. Markéta), kde došlo ke šroubovitému stáčení pásů a kde v důsledku toho vznikly – ovšem na odlišném, spíše empirickém základě – komplikovanější, výtvarně mimořádně účinné, hybné prostorové útvary.*“²⁰⁰ U Guariniho se setkáváme jak s vykláněným pasem, tak s průnikovou půdorysnou kompozicí, ale nenalézáme u něj průnikovou klenební soustavu. Vnitřní prostor kostela Panny Marie Božské prozřetelnosti projektovaný Guarinim do Lisabonu však působí podobně kontinuálním a pulsujícím dojmem jako kostel sv. Mikuláše na Malé Straně od Kryštofa Dientzenhofera a to i přesto, že zde není použita průniková klenební soustava. Jednotlivá pole zaklenutá báněmi se navzájem nepronikají a jsou k sobě aditivně řazena, takže zde nedochází k posunu vzorce klenby o polovinu intervalu vůči pilířům, jak se děje v podélných stavbách Kryštofa Dientzenhofera. Mezi pole klenutá bánovou klenbou jsou vkládány výseče, které zde vlastně suplují přítomnost přímého pasu, který by za „normální“ situace jednotlivá pole odděloval. Styk mezi jednotlivými poli není vyznačen přímým pasem, ani není koncipován jako ořez, nýbrž je převeden v měkkou plynulou křivku. Právě toto měkké zhoupnutí vytváří kontinuální dojem prostoru, klenba se rozšiřuje a zužuje nejen co do šířky, ale i její vrcholnice klesá a stoupá v houpavém rytmu. V interiéru tohoto kostela jsou umístěny podobně jako v plánu Panny Marie Oetingské nakoso vytočené pilíře, z kterých však vybíhají pasy přímo do středu kupole. Právě atypické postavení diagonálně vytočených

²⁰⁰ NEUMANN 1974, 34.

pilířů mohlo Kryštofa Dientzenhofera inspirovat k tomu, aby z nich vyvedl šroubovitě se stáčející pasy.

Za předstupeň nakoso vytočených pilířů lze považovat diagonální seříznutí rohů obdélného půdorysného pole, které umožňuje lepší dosed plackové klenby. Zároveň je koncepce okoseného obdélného pole považována za určitou „pravoúhlou“ či „hranatou“ variantu rovnocennou koncepci průnikové architektury složené z oválů.²⁰¹ Například kostel sv. Klimenta v pražském Klementinu z let 1711-1715, jehož loď se skládá ze dvou obdélných okosených polí a připojeného pravoúhlého kněžiště a kruchty, je jedinečným komplexním dílem vrcholného baroka, které směle konkuruje průnikovým stavbám. Motiv okoseného pole zaklenutého plackovou klenbou se také objevuje na několika stavbách, které časově předcházejí podélným stavbám tzv. české průnikové skupiny, a tak je lze chápat jako jejich určitý vývojový předstupeň. Současně však tyto stavby oplývají vlastní svěbytnou výtvarnou kvalitou. V interiéru kostela sv. Ignáce od Carla Luraga jsou průchozí boční kaple založené na půdorysu okoseného obdélníku a jsou zaklenuty plackovou klenbou, což je vzhledem k době vzniku stavby v letech 1665 – 1671 považováno za pokročilý motiv.²⁰² Diagonálně vytočené stěny nalezneme také v kostele sv. Voršily od Marca Antonia Canevalleho z roku 1699. Václav Mencl zdůrazňoval, že v tomto kostele již klenby míří svými náběhy do diagonál,²⁰³ což je důležitý předpoklad křivkově koncipované dynamické klenby. Kostel sv. Voršily se skládá z pěti klenebních polí, které svou velikostí postupně gradují ke středu a jsou seřazeny v rytmu ABCBA. Hlavní loď je tvořena dvěma velkými obdélnými poli, jejichž rohy jsou diagonálně seříznuté. Tato dvě pole mezi sebou „svírají“ užší obdélné klenební pole, které funguje vlastně jako jakási spojka mezi oběma většími poli. Na východě a západě jsou k této ústřední „bicentrále“ připojena ještě pole kněžiště a podkruchtí. Kněžiště je založené na obdélníku s okosenými rohy, který se ale svými rozměry spíše blíží čtverci. Kněžiště a oba obdélné prostory hlavní lodi jsou zaklenuty plackovou klenbou. Paty plackové klenby dosedají na diagonálně vytočené stěny. Střet kleneb je veden v přímém pase, avšak divák zde adici jednotlivých polí nevnímá a prostor chápe jako jednotný. Sklenutí tak velkého prostoru plackovými klenbami bylo do té doby neobvyklé a Věra Naňková spatřuje možnou inspiraci

²⁰¹ ŠVÁCHA 2009a.

²⁰² NAŇKOVÁ / HORYNA / VILÍMKOVÁ 1988, 299–301.

²⁰³ MENCL 1973, 211.

tohoto řešení v kostele San Fedele v Miláně od Pellegrina Tibaldiho.²⁰⁴ Diagonální vytočení stěn je podmínkou pro vytvoření křivkově koncipované klenby, tak jak je realizována v kostele sv. Markéty v Břevnově, či v klášterním kostele paulánů v Nové Pace. Vykláněné pasy původně členily i klenbu předsíně a dvou klenebních polí hlavní lodi sv. Mikuláše od Kryštofa Dientzenhofera, byly však během dostavby synem Kiliánem Ignácem odsekány, aby uvolnili místo pro monumentální iluzivní fresku.²⁰⁵ Kryštof Dientzenhofer využil motiv vykláněného pasu k tvorbě kontinuálního prostoru, v němž dochází k posunu vzorce klenby o polovinu intervalu. Tento princip je patrný v kostele sv. Markéty v Břevnově, kde se zachovalo původní členění klenby.

4.6. Tvorba tzv. „pohybového“ prostoru pomocí iluzivně působících křivek

Protože trojrozměrné křivky nejsou jednoduše pohledem uchopitelné, může pomocí nich architekt vyvolávat v divákovi paradoxní čtení prostoru, během kterého divák interpretuje konstrukci prostoru odlišně, než jak je ve skutečnosti koncipován. Křivky tedy mohou v divákově mysli utvářet určitou iluzi a právě iluze je jedním z hlavních principů baroka. V barokních kostelech je iluzivního zobrazení dosahováno často ve spoluúčasti architektury, sochařství a malířství. Iluzivitu však můžeme najít i u těch architektů, kteří dávali přednost abstraktní formě architektury před tvorbou barokního „gesamkunstwerku“. U Jana Blažeje Santiniho nalézáme iluzivní práci se světlem a iluzivní práci s tektonickými vztahy. Iluzivní práci s křivkami můžeme najít například u Francesca Borrominiho a Kiliána Ignáce Dientzenhofera. Zdání „tančící“ architektury, které vzniká při uplatnění prostorových křivek, je možné ilustrovat na portálu fasády Collegio di Propaganda Fide od architekta Francesca Borrominiho. Dojem pohybu, který tyto křivky v divákovi vyvolávají, je rozehrán samotných pohybem diváka, v jehož očích křivky radikálně proměňují svůj tvar. Fasáda Collegia di Propaganda Fide se obrací do poměrně úzké ulice a její střed je konkávně prohnut. V tomto prohnutí je umístěný portál s pozoruhodně tvarovanou římsou. Během přibližování se k portálu Palazzo di Propaganda Fide z druhé strany ulice dochází v očích diváka k zajímavému jevu. Při čelním pohledu na římsu vnímá divák především křivku jejího obrysu – to, jak se v postranních částech „špičatí“ a v půlkruhu plynule překlenuje prostor nade dveřmi. Pokud divák zaměří svůj pohled na římsu a začne se k portálu přibližovat, tak si povšimne, že vrchol

²⁰⁴ NAŇKOVÁ 1986–1987, 38.

²⁰⁵ HORYNA 2005, 329.

střední půlkruhové části s každým jeho krokem „klesá“ dolů, až se nakonec při úplném přiblížení nahoru vypnutá část římsy promění v opačně prohnutý oblouk. Střední půlkruhová část římsy tak v divákových očích splyne v jeden veliký oblouk i s těmi částmi římsy, které se k ní předtím v ostrém úhlu zalamovaly. Podstatné je, že nárys a půdorys římsy nám nepřiblíží dynamické působení tohoto portálu. To se rozehrává teprve během divákova pozorování portálu přímo na místě, takzvaně „naživo“. Dramatický obrys římsy vzniká při jejím pozorování z mírného podhledu a také pro tento pohled je římsa určena - pokud by byla umístěna v přesné výši očí diváka, tak by se při čelním pohledu jevila tak, jak zobrazuje její nárys. Špičaté postranní úseky, které jsou tak důležité po výtvarné stránce, neboť svými ostrými rohy vytváří kontrast k segmentové střední části, vznikají tedy při pohledu zespoda – ve skutečnosti se ale nahoru nevzpínají. Divák je ale vnímá jako vzpínající se a to podstatným způsobem ovlivňuje jeho interpretaci díla. Při přibližování se k portálu dochází v očích diváka k pozoruhodnému jevu, kdy se nahoru vzepjatý úsek římsy prohne zcela dolů - v očích diváka tak dochází k něčemu zcela nemyslitelnému: k plynulému přechodu dvou protichůdných možností. Pokud se tedy pokusím popsat dynamickou architekturu jako stavbu, jejíž hmota se hýbe, tak nepřekládám pouhý poetický popis svého prožitku, ale popisuji tím něco, co se reálně děje s architektonickými tvary v mých očích. Každý předmět mění svou podobu v očích diváka v závislosti na jeho pohybu, a proto se může zdát neúčelné, vztáhnout tento všeobecný rys jenom na dynamickou architekturu. Dynamická architektura však s tímto jevem pracuje záměrně. Dynamika je tedy něco, co vzniká v divákových očích – samotná římsa se nemění, ale mění se její podoba v závislosti na divákově pohybu.

Zcela vědomá práce s perspektivou je u Borrominiho patrná z jeho kreseb, ukazujících prvotní myšlenky vedoucí k realizaci díla. Na nich Borromini v mnoha obměnách propracovává podobu architektury, jež je určena pro vnímání z konkrétního úhlu a jež tedy počítá s divákovým stanoviskem. Jako příklad může posloužit kresba oken na Pallazo dei Propaganda Fide. Ostění realizovaného okna (na obrázku vpravo) je naskicováno trojrozměrně a to z mírného podhledu. Nad pravoúhlým oknem je umístěno další menší oválné okénko, zarámované vzdušným segmentové římsy. Římsa nad hlavním oknem je vodorovná a konkávně prohnutá. Z mírného podhledu vytváří společně se segmentově vypjatou římsou kruh, rámuje oválné okno. Kruh rámuje vhodně oválný tvar okna vzniká tedy pouze z určitého úhlu pohledu – z pohledu stanoviště diváka. Podstatné je, že okna nejsou zakreslena v nárysu, ale jsou zakreslena tak, jak se mají *jevit*. Pro autora byla při navrhování primární jejich

trojrozměrná podoba. (Vlevo na kresbě je vidět nerealizovaný návrh ostění, jehož tvarování římsy bylo využito na portálu paláce.) Jak je patrné z kresby půdorysu, podstatné bylo pro architekta umístění sloupů a pilastrů na půdorysné křivce, protože jejich natočení ovlivňuje vedení křivky římsy v horní partii. Varianty půdorysů nejsou doplněny nárysem, ale trojrozměrnými kresbami. V nárysu totiž není možné zachytit dynamické působení křivek. Průčelí Pallazzo dei Propaganda Fide i s popisovanými okny je zachyceno na prospektu od Alesandra Specchiho z roku 1702. Na Specchiho prospektu však nejsou patrné Borrominiho optické hrátky – v nárysu nejsou viditelné. Kromě těchto subtilních případů, u nichž si architektovu práci s naším vnímáním nemusíme nutně uvědomit, však Borromini používal znalost perspektivního vnímání také u architektonických hříček typu iluzivní chodby v Palazzo Spada – v tomto případě je manipulace s divákovým vnímáním očividná každému, kdo zažije šok, když chodbou projde na její konec. Architekt na základě znalosti perspektivy celou chodbu deformoval tak, aby se diváku jevila jako dlouhý koridor, na jehož konci stojí socha životní velikosti. Ve skutečnosti je však chodba relativně mělká a socha na jejím konci vypadá vedle skutečného člověka jako trpaslík (či samotný člověk snad vypadá náhle jako obr). Tento vtíp člověk odhalí však jedině tehdy, když do chodby vkročí, a tak i v tomto případě architekt počítá s divákovým pohybem.

Odvážnou hru křivek Borromini rozpoutal v kryptě kostela San Carlo alle Quattro Fontane. Průchozí menší místnost této krypty má půdorys osmistěnu, jehož strany jsou střídavě přímé a konvexně prohnuté. V přímých úsecích osmistěny jsou umístěny průchody s obloukovým záklenkem, zatímco v konvexně proláklých úsecích jsou vyhloubeny niky. Rohy osmistěny jsou zvýrazněny „pruty“ trojhranného půdorysu, které od země tryskají vzhůru a prorůstají římsami členícími zeď až do vrcholu klenby. Nad nikami probíhá jednoduchá nečleněná římsa, která kopíruje tvar půdorysu. Římsa obíhající patu klenby je dynamicky prolamovaná a budí zdání lability. Římsa se skládá z osmi segmentů, které se střídavě prolamují nahoru a dolů. Na konvexně vypnutých úsecích stěny uplatnil Borromini křivky, které klesají segmentově směrem dolů a zároveň se prohýbají směrem do prostoru místnosti. Použití těchto trojrozměrných křivek podmiňuje „paradoxní“ čtení prostoru. Římsa obíhající patu klenby je výrazně profilovaná a v jejích záhybech se drží hluboké stíny, které „vykreslují“ v prostoru místnosti působivě zalamované křivky. Zároveň je římsa výrazně odsazená od paty klenby, což má za následek, že dosed klenby na římsu není viditelný – zdá se, jako by římsa volně plula prostorem a za ní se záhadným způsobem vypínala klenba. Nahoru vzepjaté úseky římsy

jsou umístěny nad průchody s obloukovým záklenkem – zdá se, jako by průchody římsu vytlačovaly směrem vzhůru. Nad nikami se římsa naopak „propadá dolů“. Mezi vedením bohatě profilované římsy při patě klenby a zalamováním stěny je zjevná diskrepance. Vedení římsy totiž vyvolává v divákovi představu půdorysného vzorce, který je však odlišný od skutečného půdorysu. Rozdíl mezi oběma vzorci je skutečně dramatický. Segmenty římsy, které se vypínají směrem vzhůru, divák interpretuje tak, jako by se k němu přibližovaly. Naopak dolů prohnuté segmenty římsy vnímá, jako by se od něj oddalovaly. Ve skutečnosti se však tyto segmenty římsy k divákovi v prostoru přibližují, protože jsou umístěny na úsecích stěn, které jsou konvexně vypjaté. Úseky římsy, které divák interpretuje jako „oddalující se“ jsou umístěny na stěně, která se však přibližuje – což divák odhalí z pohledu na nečleněnou římsu nad nikami a při pohledu na zalamování stěny při podlaze. V jeho očích se tak „sráží“ dvě zcela protichůdně vypjaté křivky a tento „náraz“ navzájem neslučitelných tvarů vyvolává dramatický dojem neuchopitelnosti – podobně jako ho vyvolává v poezii oxymorón spojením dvou nesourodých slov, jež si není schopen čtenář představit najednou.

Jako takový „vizuální oxymorón“ můžeme chápat i utváření klenby Borrominiho kostela s. Ivo alla Sapienza. Kostel je založený na půdorysu trojúhelníku, jehož špičky jsou seříznuté a konvexně prohnuté, zatímco jeho strany jsou opatřeny půlkruhovými apsidami. Celá klenba je dělena na šest úseků, které odpovídají členění v půdorysu – půdorysný tvar se plynule propisuje až do vrcholku klenby. Klenba konvexních úseků má ve spodní části konvexní křivku a v horní části konkávní: to znamená, že se v průběhu stoupání vzhůru proměňuje z jednoho směru do zcela opačného. Toto řešení vzbuzuje dojem, že tíha klenby spočívá na hmotě, která se prolamuje směrem dovnitř stavby, což zcela odporuje zákonu přitažlivosti. Výsledný dojem je charakteristický svým paradoxním vyzněním. Když však klenbu sledujeme pozorně, zjistíme, že konvexní vydutí klenby je relativně mělké a rozhodně ne tak dramatické, jak to vnímáme na první pohled. Vydutí klenby je viditelné při pohledu na průřez tloušťkou klenby v ostění okna – vnější hrana ostění má tvar mírně vykláněného pasu. Výslednému dojmu paradoxního utváření stavby napomáhají linie výrazně profilované hlavní římsy a linie členící povrch klenby – podle těchto linií divák celý prostor „čte“ a interpretuje. Linie hlavní římsy je v konvexních úsecích prostoru výrazně konvexně projmutá, přestože konvexní vydutí klenby je relativně mělké. I zde se projevuje určitá práce s divákovým vnímáním – ten stavbu interpretuje ne na základě reálného utváření stavby, ale na základě výtvarně zdůrazněných linií, které celý prostor v očích diváka vykreslují do paradoxní

podoby, podobně jako v případě krypty kostela San Carlo alle Quattro Fontane. Podobnou konstrukci využívající paradoxního propojení konvexní a konkávní křivky použil Borromini i na záklenku okna na průčelí Oratorio dei Filippini. Vydutí konvexních úseků klenby je v tomto případě značně odvážné – což samozřejmě dovolovali menší rozměry klenby.

Podobné paradoxní utváření kupole nacházíme v českém prostředí u architekta Václava Špačka v kapli sv. Jana Nepomuckého při farním kostele v Třebušíně (před 1727).²⁰⁶ Kaple má tvar příčného obdélníku s okosenými rohy a proláklými stěnami. Namísto klasického zaklenutí plackou zde však Špaček vytvořil pozoruhodnou klenbu, která připomíná Guariniho způsob klenutí pomocí sbíhajících se diagonálních pasů prezentovaný v projektu kostela pro pražské theatiny zkombinovaného s motivem konvexně vydutých úseků klenby známého z Borrominiho kupole kostela Sant'Ivo alla Sapienza.²⁰⁷ Z okosených rohů půdorysu vybíhají čtyři pasy, které svírají mezikruží vynášející lucernu. Plochy klenby mezi pasy vychází z konvexně vydutých úseků, jejichž konvexní vydutí kopírují: *„Takto vytvořený útvar dosahuje maxima možného účinku, kdy se klenby vydouvají ne obvykle konkávně, ale vůči pozorovateli v interiéru zcela nečekaně a znepokojivě konvexně. Větší zpochybnění statických zásad i přijatelnosti z pohledu návštěvníka snad ani není možné. Zde bylo dosaženo jednoho z vrcholů možných barokních inovací klasických výchozích tvarů.“*²⁰⁸

Borrominimu se v kryptě kostela San Carlo alle Quattro Fontane podařilo vytvořit dojem působivého křivkově zprohýbaného tvaru v prostoru, který svými rozměry takovou koncepci nedovoloval. V omezených dimenzích tak vytvořil dojem náročně modelovaného prostoru. Tímto způsobem byl schopný využít potenciál křivek i Kilián Ignác Dientzenhofer při přestavbě původně gotického kostela sv. Tomáše na Malé Straně. Hlavní římsa v interiéru působí při vstupu ze středu lodi, jako kdyby se mírně prolamovala do prostoru kostela. Pokud si ale divák stoupne přímo pod římsu, tak zjistí, že je rovná a že se tedy nemůže klenout do prostoru lodi kostela, ale že se naopak svými špičatými rohy vzdouvá směrem vzhůru. Samozřejmě že bystrý pozorovatel brzy odhalí pravou podstatu konstrukce římsy a to podle plynulé návaznosti římsy na zeď. Při prvotním dojmu ale římsu vnímáme jako linku prolamující a modelující prostor a ne jako přímou římsu.

²⁰⁶ MACEK 2007, 52.

²⁰⁷ MACEK 2007, 52–53.

²⁰⁸ MACEK 2007, 52.

Architektura se divákovi vyjevuje při jeho pohybu a s tímto vnímáním může architektura vědomě pracovat, jak dokazují výše uvedené příklady. Na základě zkušenosti z pohybu v prostoru je člověk schopný přiřazovat k určitým vizuálním vjemům určité informace. Když se člověk dívá na cestu ubíhající za obzor, kterou lemují alej stromů, dokáže odhadnout, jak dlouhá cesta je a za jak dlouhou dobu dojde k poslednímu stromu. Stromy se v jeho očích zmenšují až k poslednímu viditelnému stromu na obzoru. Protože divák během svého života podobnou situaci již zažil a podobnou cestou již někdy kráčet, tak ví, že perspektivní zmenšování stromů značí určitou délku. Na základě určitého zážitku z pohybu v prostoru tak vizuálnímu vjemu přiřazuje určité informace – délku cesty a čas potřebný k jejímu zdolání. Tyto informace si pak ověřuje samotným pohybem – tím, že se vydá na cestu až k poslednímu stromu na obzoru. Když se člověk dívá na iluzivní chodbu v Palazzo Spada od Francesca Borrominiho, tak odhaduje na základě vizuálního vjemu a na základě svých předchozích zkušeností, že chodba je poměrně dlouhá a na jejím konci stojí socha v životní velikosti. Když však do chodby vstoupí, překvapeně zjišťuje, že jeho odhad byl zcela mylný – chodba je krátká a socha na jejím konci mu sahá ke kolenům. V tomto případě divák pomocí pohybu svůj odhad vyvrátil. Je tedy důležité zdůraznit, že architektura se nejdříve vyjevuje návštěvníkově pohledu, na jehož základě si vytváří určité představy o formování prostoru. Tyto představy o formování prostoru si divák následně ověřuje, či vyvrací svým pohybem. Díky paměti své vizuální a tělesné vjemy propojuje a vytváří si komplexnější představu prostoru, v kterém se pohybuje. Člověk zažívá architektonický prostor pomocí pohybu, mohl si však o něm vytvořit určité předpoklady už na základě vizuálního vjemu. S touto znalostí pracuje záměrně dynamická barokní architektura, když svůj prostor koncipuje „nepředvídatelně“. Díky této nepředvídatelnosti pak architektura svého diváka neustále překvapuje – není to pouze architektura, která je dynamická, i samotný proces vnímání se těmito neustálými zvraty stává dynamickým. Podstatné je, že architekturu si nejdříve „ohmatáváme“ pohledem a pak ji vnímáme skrze pohyb, jak to definoval Mojmir Horyna: „vstupujeme do světa pohledy, které vždy předbíhají naše těla.“²⁰⁹

4.7. Iluzivní zobrazení a preferované stanoviště diváka – vztah mezi perspektivou architektury a fotografií

²⁰⁹ HORYNA 2003, 219.

Iluzivní pohledy, vznikající v barokní architektuře, lze zachytit prostřednictvím fotografií. O barokní architektuře se dá říci, že je „fotogenická“ – zdá se, jako kdyby byla přímo vytvářena proto, aby byla fotografována. V následující části se budu věnovat právě vztahu barokní architektury k fotografickému vnímání. V některých případech má fotografie moc odhalit určitý charakteristický prvek vnímání barokní architektury, jindy však reálné vnímání stavby zkresluje. Například dlouhá fasáda Černínského paláce je často zachycována z bočního pohledu, protože prostor před palácem neumožňuje odstup od stavby a běžný objektiv není širokou fasádu schopný zabrat v jediném pohledu. Fotograf tak často volí boční pohled, aby se fasáda na celý snímek vešla. Při takovém pohledu působí fasáda dramatickým dojmem – jednotlivé sloupy vysokého piana nobile se v pravidelném rytmu zmenšují a ustupují do pozadí. V tomto případě fotografie zachycuje podstatný rys vnímání – tak monumentální fasádu není možné zabrat v jediném pohledu a člověk se musí otáčet, aby ji celým pohledem zachytil. Právě nemožnost odstupu od stavby zvyšuje její monumentální působení. Někdy však může fotografie vnímání reálného prostoru zkreslit. Například klenba kostela Sant'Ivo alla Sapienza bývá často reprodukována na fotografiích zachycených pomocí širokoúhlého objektivu, který umožňuje v jednom snímku divákovi prezentovat celou půdorysnou konstrukci klenby. Ve skutečnosti však divák není schopen v jednom pohledu půdorysný tvar klenby zachytit. Klenba by musela být mnohem výše nad divákovou hlavou, aby byl půdorysný tvar klenby vnímán jako jednotný obrazec. Naopak, divák se musí v prostoru otáčet a jednotlivé vjemy si musí ve své hlavě poskládat – konstrukci půdorysu odhalí pomocí logického myšlení. V reálném prostoru divák spíše vnímá bohatost zalamované římsy, než že by obdivoval jasně čitelný obrazec půdorysu – při jednom pohledu se jeho zraku nabízí konkávně prohnuté úseky římsy, při druhém pohledu jsou zase tyto úseky konvexně vypjaté. V předchozí části jsem se pokusila popsat iluzivní práci s křivkami v barokním prostoru, která předpokládá, že divák pozoruje křivky z určitého stanoviště. Při pohybu prostorem divák své stanoviště mění, a tak se i křivky v jeho pohledu proměňují. V některých případech mohou křivky pozorované z určitého stanoviště vyvolávat iluzivní představu o konstrukci prostoru, která však neodpovídá skutečně tomu, jak je stavba formována (např. popsany příklad římsy v kostele sv. Tomáše na Malé Straně). V barokní architektuře tedy existují určité preferované pohledy, pro které je stavba koncipována. Tvorba těchto preferovaných pohledů předpokládá, že divák bude stavbu vnímat z jednoho konkrétního místa. Fotografové barokní architektury si často vybírají právě tato preferovaná místa, aby zachytili krásu stavby. Například fasáda

kostela San Carlo alle Quattro Fontane je často fotografována z podhledu, protože pro tento pohled byla také koncipována – z preferovaného stanoviště, jímž je protější ulice a prostor malého náměstí, působí křivka fasády dramaticky vlnivým dojmem. Fasádu kostela je však možné zachytit i z oken protějších domů, ale při tomto přímém pohledu člověk vnímá zvlněnou římsu oddělující první a druhé podlaží jako rovnou. Praktickou funkcí římsy je ochrana fasády před deštěm a sněhem. Pohledová strana římsy (tedy dolní strana) bývá často zdobena náročným profilováním. Římsy barokně dynamických staveb jsou často výrazně předsazené, aby utvářely z podhledu působivou siluetu.

Princip tvorby tzv. „*preferovaných stanovišť*“, který je pro barokní architekturu typický, se pokusím osvětlit srovnáním barokního chrámu s gotickou katedrálou. Na gotické katedrále je s pozoruhodným smyslem pro detail zpracována téměř každá část stavby a to i ta, která je běžnému návštěvníku stavby nedostupná. Ohromné fiály pnoucí se do nedohledné výšky jsou zpracovány stejně detailně, jako kružby viditelné v interiéru kostela. V barokním chrámu se oproti tomu často setkáme s principem, kdy části stavby odvrácené od zraku diváka jsou pojednány zběžně a nejsou příliš propracovány. (I když to samozřejmě nemusí být nutně pravidlem. Například nástropní malba v kostele sv. Karla Boromejského ve Vídni od Johanna Michaela Rottmayra a Gaetana Fanti oplývá velkým množstvím detailů, které divák z prostoru lodi sotva může spatřit – jako například detail Kristova těla na hostii vznášející se nad kalichem, kterou drží alegorická postava Víry.) Všeobecně však lze v barokní architektuře sledovat určitou tendenci zdobit prostor stavby vzhledem k stanovišti diváka. To je patrné především při imitování mramoru, který byl na sever od Alp hůře dostupný než v Itálii. Pokud se v českém barokním kostele vyskytuje skutečný mramor, tak právě tam, kde je nejbližší k divákovi – například na portálech, kterými návštěvník prochází. V Praze najdeme mramorové portály na arcibiskupském paláci na Hradčanech, na kostele sv. Tomáše na Malé Straně a na kostele sv. Františka u Karlova mostu. Posledně jmenovaný kostel může posloužit jako příklad vhodně ilustrující tendenci zdobení prostoru kostela vzhledem k divákovu stanovišti. Portál do kostela, kterým člověk prochází a může se ho fyzicky dotknout, je ze skutečného mramoru. Pilastry členící interiér kostela jsou provedeny umělým mramorem, který je tvořen z různě zabarvených vrstev, a tak imituje skutečný mramor. Architektonické články v kupoli, které jsou umístěny nejdále od diváka a jsou pro něj přístupny pouze pohledem, imitují mramor pomocí malby. Tato barokní tendence vytvářet imitaci mramoru není podmíněna pouze praktickou snahou ušetřit cenný materiál, ale zapadá do celkového konceptu barokního

umění usilujícího o ilusi. Tendence zdobit prostor kostela vzhledem k stanovišti diváka také poukazuje na skutečnost, že v barokním kostele existují určitá preferovaná místa pohledu, ze kterých si divák stavbu prohlíží. Dřevěné zábradlí na empoře kostela sv. Jana Nepomuckého ve Žďáru nad Sázavou je směrem do prostoru lodi polychromované tak, aby vypadalo jako kámen. Z prostoru empory je však viditelná jeho zadní strana, která je neupravená a prozrazuje použitý materiál – dřevo. Preferovaným místem, ze kterého má člověk tuto stavbu pozorovat, je tak prostor lodi. Odtud člověk vzhlíží vzhůru do prostoru kupole zaplněného jasným světlem. Tento pohled do prosvětlené záře je rámovaný podobně jako obraz a to pomocí prolamovaného profilu empory. Skrze tento „obrazový rám“, který empora vytváří, pozorujeme prosvětlený prostor klenby. Podstatné je, že z prostoru lodi se klenby nemůžeme fyzicky dotknout, ale můžeme se jí „dotknout“ pohledem – to znamená, že cokoli, co při pohledu vzhůru spatříme, je vymezené právě tímto rámem. Santini se stanovištěm diváka důvtipně pracuje, protože tento „obrazový rám“ empory zakrývá okna v druhém patře kostela, která do prostoru kupole přivádí denní světlo. Z prostoru kostela tak není zdroj světla patrný – zdá se, jako kdyby zde světlo vznikalo samo od sebe a koncentrovalo se v prostoru kupole. Empora se do prostoru lodi prolamuje podivuhodným způsobem – zdá se, jako kdyby se vznášela, nepotřebuje žádné sloupy, které by jí podpíraly. Dřevěné zábradlí empory působí z prostoru lodi jako kamenné – divák tak získává paradoxní dojem, že těžká kamenná empora se vznáší ve vzduchu. Jako kdyby se kamenná empora odpoutávala od země a tíhla směrem vzhůru do prosvětleného prostoru klenby. Zábradlí je však skutečně dřevěné, aby co nejméně zatěžovalo emporu vyklenutou do prostoru lodi.

Tendence koncipovat prostor barokní architektury vzhledem ke stanovišti diváka souvisí se znalostí perspektivy a s něčím, co v rámci této práce nazývám pracovně jako „fotografické“ vidění architektury. Perspektiva samozřejmě s fotografií souvisí, protože fotografický přístroj vytváří podobně jako lidské oko perspektivní obraz. Jako vznik fotografie se často uvádí rok 1826, kdy francouzský vynálezce Nicéphore Niépce vytvořil první dochovaný fotografický snímek nazvaný „*La cour du domaine du Gras*“ (česky známý jako „*Pohled z okna v Le Gras*“).²¹⁰ Niépce tehdy fixoval fotografický obraz na vyleštěnou cínovou desku pokrytou asfaltem. Následoval jej Louis Daguerre, který ve třicátých letech 19. století v sérii pokusů vynalezl tzv. *daguerotypii*, při níž obraz fixoval na postříbřenou měděnou desku.²¹¹ Henry

²¹⁰ MRÁZKOVÁ 1985, 13.

²¹¹ MRÁZKOVÁ 1985, 15.

Fox Talbot oznámil v roce 1841 vynález kalotypie, která spočívala ve fixaci negativního obrazu na papír potažený vrstvou chloridu stříbrného.²¹² Talbot byl první, kdo přišel s principem kopírování obrazu z negativu, který byl pro vznik moderní fotografie klíčový, protože umožňoval (i když v nedokonalé formě) množení fotografie, a tedy nekonečnou reprodukci uměleckých děl, vedoucí až k sériově vyráběným obrazům Andyho Warhola. Na konci 19. století byl tedy několika tvůrci vynalezen princip fixace fotografického obrazu na podložku (papír, litografický kámen, kov), která byla chemicky upravená tak, aby byla citlivá vůči světlu. Za předchůdce fotografického přístroje bývá považována tzv. camera obscura – pevná schrána různé velikosti (např. velikosti malé příruční skříňky, ale také velikosti pokoje, či rovnou samostatné stavby), v jejíž stěně je umístěn otvor, skrze který prochází sluneční paprsky, které vytvářejí na vnitřní straně camery obscury převrácený a zmenšený obraz venkovní reality. Základní princip fotografie, spočívající v promítání obrazu trojrozměrné reality na dvojrozměrnou plochu uvnitř camery obscury, byl tedy znám i v baroku, tehdy ale neměli možnost fotografický obraz trvale uchovat. Teprve v 19. století byl objeven způsob, jak tento obraz fixovat na speciálně chemicky upravenou podložku. Princip camery obscury popsal již 350 let před naším letopočtem Aristoteles a ve 12. století ho zaznamenal ve svém pokusu také arabský fyzik, matematik a filozof zvaný Alhazen. V 16. století byla camera obscura opatřena čočkou, která zvýšila světelnost obrazu, a tak byl položen základ pro rozvoj fotografického objektivu. Giovanni Battista della Porta popsal princip camery obscury ve svém díle *Magiae Naturalis*, vydaném v roce 1558 a čočku opatřil clonou, která umožňoval přesnější kresbu obrazu. Camera obscura umožňovala barokním umělcům konstruovat perspektivu obrazů – je například známé, že ji využívali malíři Vermeer a Canaletto.²¹³ Vynález perspektivy se však spojuje s renesančními umělci Filippem Brunelleschim a Leonem Battistou Albertim²¹⁴, dále ji pak rozvíjeli Masaccio, Paulo Uccello, Pietro della Francesca, Andreo Mantegna, Pietro Perugino, Leonardo da Vinci a Albrecht Dürer. Podstatné je, že perspektiva je vždy konstruována pro konkrétního pozorovatele, takže například z fotografie (ale i z malovaného obrazu) je možné zkonstruovat pozici fotografa (malíře), který obraz vytvářel. Zároveň však může být obraz konstruován za pomoci vícero perspektiv, což bývalo předmětem především postmoderní fotografie, která se tímto způsobem snažila

²¹² MRÁZKOVÁ 1985, 16.

²¹³ COLEOVÁ 2000², 42–43.

²¹⁴ COLEOVÁ 2000², 12 – 13.

PARRAMÓN 1998, 18,21.

poukázat na pluralitu všech možných pohledů na svět, ale tento princip zmnožení perspektiv nalézáme i v renesanci, kde však má spíše význam symbolicky duchovní. Znalost perspektivy umožňovala v baroku prodloužení architektonického prostoru do iluzivního prostoru malby (jak to však provedl již v renesanci Massacio v obraze *Nejsvětější trojice* v kostele Santa Maria Novella, či Leonardo da Vinci v obraze *Poslední večeře* v klášteře Santa Maria delle Grazie v Miláně.) Zdá se, jako kdyby se prostor barokních kostelů skutečně prolamoval skrze iluzivní malby do dalšího nekonečného prostoru, jehož hranice nejsme schopni pochytit. V nástěnné malbě *Triumf jména Ježíš* v kostele Il Gesu v Římě z let 1672-79 od Giovanniho Battisty Gaulliho, zvaného „Baciccio“, dosáhla tvorba iluzivního zobrazení svého vrcholu v důvtipném prolínání trojrozměrných sochařských prvků s dvojrozměrnou iluzivní malbou. Iluzivní malba nebes na klenbě hlavní lodi kostela Il Gesu je vymezená zlatým štukovým rámem. Nebesa se však přes tento rám iluzivně přelévají a jsou zpodobena i mimo rámec obrazu – zdá se, jako kdyby se záplava nebes provalila do samotného prostoru kostela. Zlaté štukové prvky klenby jsou na některých místech zatmaveny, takže se zdá, že na ně hmotné útvary mraků hází stíny. Někteří andělé na klenbě jsou namalovaní, jiní jsou trojrozměrní. Z prostoru lodi však divák nemá možnost ověřit si podobu klenby pomocí hmatu, a tak často není schopen rozluštit, co je malované a co trojrozměrné. Iluze obrazu je zde založena na stanovišti diváka a její působivost spočívá ve skutečnosti, že divák nemá možnost si na obraz sáhnout, a tak nabývá dojmu, že se před ním skutečně zhmotnila nebesa. Mistrem barokních iluzionistických maleb byl Andrea Pozzo, autor dvousvazkového traktátu *Perspektiva v malířství a v architektuře* (1693 a 1700) a tvůrce iluzivní kupole a malby s námětem *Alegorie misionářské činnosti jezuitů* v kostele S. Ignazio v Římě z 80. a 90. let 17. století. V interiéru chrámu vyznačil Pozzo pomocí mramorové dlažby na zem kruhy, na nichž má divák stát – jeden bod je určený k pozorování kupole, druhý k pozorování fresky na klenbě lodi. Pozzo považoval jednobodovou perspektivu za symbolické vyjádření vztahu člověka k Bohu: „*Mám v úmyslu odhodlaně vést všechny linie tohoto díla k onomu pravému BODU, ke slávě Boží!*“²¹⁵ Andrea Pozzo považoval výchozí bod perspektivní konstrukce za klíčový pro vnímání iluzivní malby, ale zároveň se nebránil možnosti, že divák z tohoto preferovaného místa vystoupí a spatří malbu z jiné perspektivy. Pozzovi bylo vytýkáno, že iluze jeho malby v kostele sv. Ignáce v Římě se hroutí, pokud divák zaujme jiné stanovisko, než to preferované, vyznačené na zemi kruhy. Pozzo však tuto skutečnost považoval za doklad dokonalosti jeho perspektivní iluze, která je sestrojena tak umně, že funguje pouze v případě, když je

²¹⁵ COLEOVÁ 2000², 40.

pozorována z jednoho bodu. Na základě tohoto perspektivního systému s jedním úběžníkem je podle Pozza „duch“, právě tak jako oko, přitahován ke středovému bodu.²¹⁶

Klasická perspektivní konstrukce obrazu byla zpochybňována v umění 20. století, např. v expresionismu, kubismu, futurismu, ale také v impresionismu. Podrobněji se zde budu věnovat perspektivní konstrukci obrazu v postmoderní a současné (postkonceptuální) fotografii, protože ta zajímavým způsobem rozvíjí (ačkoli zřejmě ne zcela vědomě) podněty obsažené v barokní dynamické „perspektivní“ architektuře a to především proto, že často zachycuje konkrétní prostorové situace, a tak v divákově imaginaci vytváří dojem z prostorového zážitku. Podobnou parabolu provedl Petr Ingerle ve své práci *Dějiny jedné ideje: od renesance k modernímu umění a myšlení*, věnující se symbolickému sdělení perspektivy v umění.²¹⁷ Dějiny perspektivního zobrazení zakončuje fotografickými pracemi Georga Rousseho, které také pracují s tzv. „preferovaným stanovištěm“ diváka. V postmoderní fotografii často nelze přesně říci, jestli má být fotografie určité prostorové situace kýženým výsledkem uměleckého procesu, či zda fotografie pouze dokumentuje umělecký proces odehrávající se v prostoru. Postmoderní fotografie se snaží reflektovat samotné médium, se kterým pracuje. Součástí reflexe se tedy stávají specifické fotografické prostředky – rám fotografie a její perspektiva. Fotografové upozorňují na existenci místa, které je divákovi vymezené konstrukcí obrazu a případně divákovo místo hrou s perspektivou obrazu znejišťují. Mezi autory, kteří pracují s perspektivou a iluzí fotografie patří Kenneth Josephson, Akira Komoto, či David Hockney.

Kenneth Josephson je považován za předního představitele konceptuální fotografie v 60. a 70. letech 20. století, protože se ve své tvorbě zaměřoval na reflexi typických znaků fotografie – jejího rámu a její perspektivy. Fotografie ohraničené formátem papíru vkládal do reality a takto inscenovanou situaci opět zaznamenával fotografií. Akira Komoto se v 80. letech zabýval podobnými otázkami jako Kenneth Josephson – do svých fotografických snímků však vkládal místo fotografií obrazy, či namalované objekty. Princip je však u obou autorů podobný – vložený obraz (na fotografii, objektu, přírodnině, na plátně) se překrývá s realitou. Tento princip můžeme nalézt v barokním, manýristickém, renesančním ale také například v surrealistickém umění. Jako příklad uvádím vilu Barbaro od Andrey Palladia s iluzivními

²¹⁶ COLEOVÁ 2000², 40.

²¹⁷ INGERLE 2010.

malbami od Veroneseho z let, která bývá považována za „protobarokní“ dílo předznamenávající tendence typické pro barokní umění. Interiér této stavby je vybaven iluzivními malbami architektury, která rámuje průhledy do iluzivně namalované arkadické krajiny. Vedle těchto maleb však můžeme nalézt ve stavbě průhledy do reálné toskánské krajiny, a tak se zde iluze vtipně propojuje s reálnou scénou.

V paralelách mezi postmoderním-poskonceptuálním a barokním uměním se podrobněji budu věnovat v díle Felice Variniho a umělecké skupiny zvané Troika (Conny Freyer, Eva Rucki a Sebastien Noel). Tito autoři záměrně pracují s pohybem diváka a lze říci, že fotografie v jejich díle má spíše dokumentační charakter – tedy že zachycuje situaci uměleckého díla, jehož základní princip vězí v prostorovém vnímání. Felice Varini začal své instalace v prostoru vytvářet na přelomu 70. a 80. let a kontinuálně se jim věnuje až do současnosti. Ve veřejných prostorách vytváří geometrické malby z jasných základních barev (červené, žluté a modré), přičemž barevné plochy překrývají bez rozdílu různé povrchy (zdi, okna, dlažbu, zábradlí apod). Barevné skvrny na první pohled nesmyslně rozházené v prostoru se z určitého úhlu pohledu spojí v divákových očích dohromady a vytvoří jasně čitelný geometrický obrazec. Tento výchozí bod, ze kterého divák celý obraz „čte“, nazývá Varini jako „čtecí“, či „interpretační bod“ (reading point). Zároveň však podotýká, že jeho výtvoř se nestávají uměleckými díly pouze skrze tento „interpretační bod“, ale že do uměleckého díla spadá i kontinuální pozorování díla ze všech ostatních úhlů pohledů. Principem jeho instalací je tedy časové prožívání uměleckého díla při pohybu prostorem, což Varini shrnuje pregnantním vyjádřením: *„Pracuji „tady a teď“.“* Výchozí bod, ze kterého divák vnímá barevné skvrny jako jasně čitelný vzorec, umísťuje Varini často na místa, kterým se divák při cestě prostorem nemůže vyhnout, například do otvoru dveří mezi jednotlivými prostory. Varini tak podobně jako barokní tvůrci diváka přivádí k tzv. „preferovanému stanovišti“, směřuje logicky jeho kroky tam, odkud může být iluzivní trik sledován. Princip své tvorby Varini popisuje následovně: *„Základní stanoviště („vantage point“) funguje jako interpretační bod („reading point“) – to znamená, že funguje jako potencionální výchozí bod, ze kterého se přibližujeme k malbě a prostoru. (...) Namalovaná forma získává svou soudržnost, když divák stojí na základním stanovišti. Pokud z tohoto místa vystoupí, umělecké dílo začne spolupůsobit s prostorem, čímž se se značně vytvářet nekonečně mnoho různých možných pohledů na jeho formu. Celistvosti uměleckého díla není dosaženo pouze skrze původní výchozí bod („vantage point“), ale vnímání díla probíhá v součinu všech možných úhlů pohledu, které divák může*

vůči dílu zaujmout.²¹⁸ Své instalace Varini fotí nejen ze základního stanoviště, ze kterého je geometrický vzorec jasně čitelný, ale také ze všech možných ostatních pohledů. Divák, který Varinovy instalace nemá možnost vnímat v reálném čase v reálném prostoru, ale poznává je pouze skrze fotografie, je tak schopný představit si moment překvapení, kdy se náhodně rozmístěné skvrny „zázračně“ spojí v geometrický obrazec.

Umělecká skupina zvaná Troika (Conny Freyer, Eva Rucki a Sebastien Noel) vytvořila v roce 2013 dílo *Squaring the Circle*, které sestává z křivkově zprohýbaných ocelových trubek potažených černou semišovou tkaninou. Křivkově zprohýbaný obrazec je zavěšený na lanku a vznáší se volně ve výstavním prostoru. Divák má možnost celé dílo obcházet a konstrukce mu nabízí z každého úhlu pohledu odlišnou podobu. Ze dvou protilehlých míst se podoba díla radikálně mění: z prvního místa se jeví jako dokonalý kruh, z protilehlého místa zase jako dokonalý čtverec. Ostatní pohledy ukazují reálnou konstrukci tvaru, která tento optický efekt vyvolává. Dílo bylo poprvé vystaveno na výstavě *The Far Side of Reason* v galerii OMR v México City v roce 2013. Zde bylo instalováno před zrcadlem, které umožňovalo divákovi z jednoho stanoviště sledovat tvar kruhu a čtverce, který lze v prostoru vidět ze dvou protilehlých míst. Výsledný dojem je skutečně paradoxní – podobně jako v Borrominiho koncepci klenby v kostele Sant'Ivo alla Sapienza. Další fotografie zde publikované zachycují instalaci díla na výstavě *Cartography of Control*, která proběhla od 10. ledna do 7. února v roce 2015 v Kohn Gallery v Los Angeles. Toto dílo je založeno na vnímání křivek, které levitují v prostoru – v Borrominiho a Santiniho architektuře máme také někdy pocit, že zde linie artikulující povrch zdi levitují – jsou jakoby lineárně „zakresleny“ do prostoru, někdy se zdá, jako by byly na hmotě zdi nezávislé. V případě prostoru krypty San Carlo alle Quattro Fontane se zdá, že jsou křivky římsy odpoutané od hmoty zdi a volně tancují prostorem.

Přes uvedené paralely mezi barokním a postmoderním-postkonceptuálním uměním je třeba zdůraznit, že podobný princip práce s perspektivou sebou může nést odlišné symbolické vyznění. V barokním umění se perspektivní triky podílely na iluzivním zobrazení nebes, chápaných v křesťanském platonickém smyslu jako inteligibilní svět božských idejí. Perspektivní triky byly v baroku používány také pro pobavení diváka – jako v případě iluzivní chodby od Francesca Borrominiho. Snaha překvapit diváka vtipně provedeným iluzivním zobrazením nestojí v baroku v rozporu s iluzivním zobrazením křesťanských nebes. V

²¹⁸ VARINI 2012, nepag.

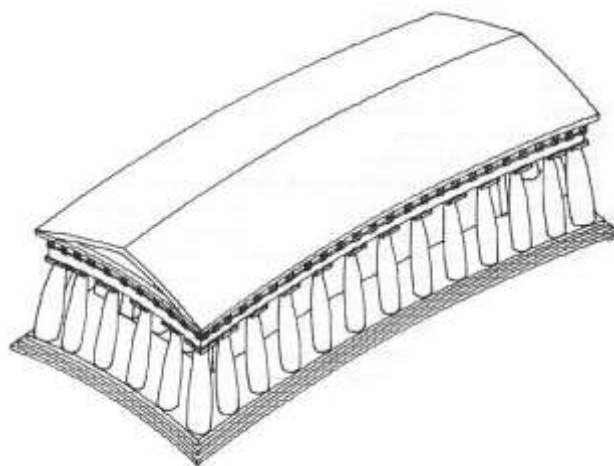
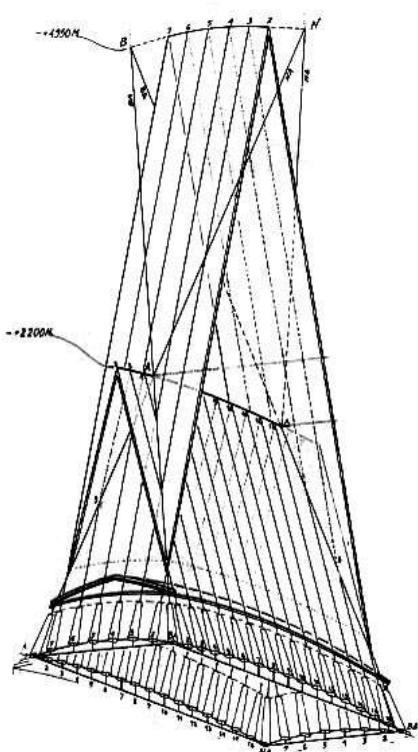
postmoderní a postkonceptuální fotografii umělci pomocí perspektivních triků reflektují médium, se kterým pracují. Poukazují na skutečnost, že fotografie pracuje s určitým rámem – výřezem reality a že právě pomocí tohoto zarámování může umělec realitu reinterpretovat (na fotografii existuje jen to, co je uprostřed rámu, události mimo rámec obrazu, jakkoli důležité, ve výsledném snímku neexistují.) Pomocí reflexe vlastností média fotografie se tak postmoderní fotografové vymezují vůči fenoménu „pravdivého zobrazení“, který byl v moderně s fotografií spojován.

13. Kryštof Dientzenhofer: kostel sv. Mikuláše v Praze, jižní strana hlavní lodě, 1703–1711



14. Íktinos a Kallikratés: Parthenon, Athény, 447–, schéma zobrazující optickou korekci v antické architektuře.

Pro člověka je těžké obsáhnout v jednom pohledu stavbu větších rozměrů a zdá se mu, jako kdyby se okraje hlavních linií mírně zvedali. Proto je celá stavba deformována tak, aby oko vnímalo hlavní linie jako rovné. Ve výsledku vnímá divák mírně deformovanou stavbu jako architekturu dokonalých proporcí.



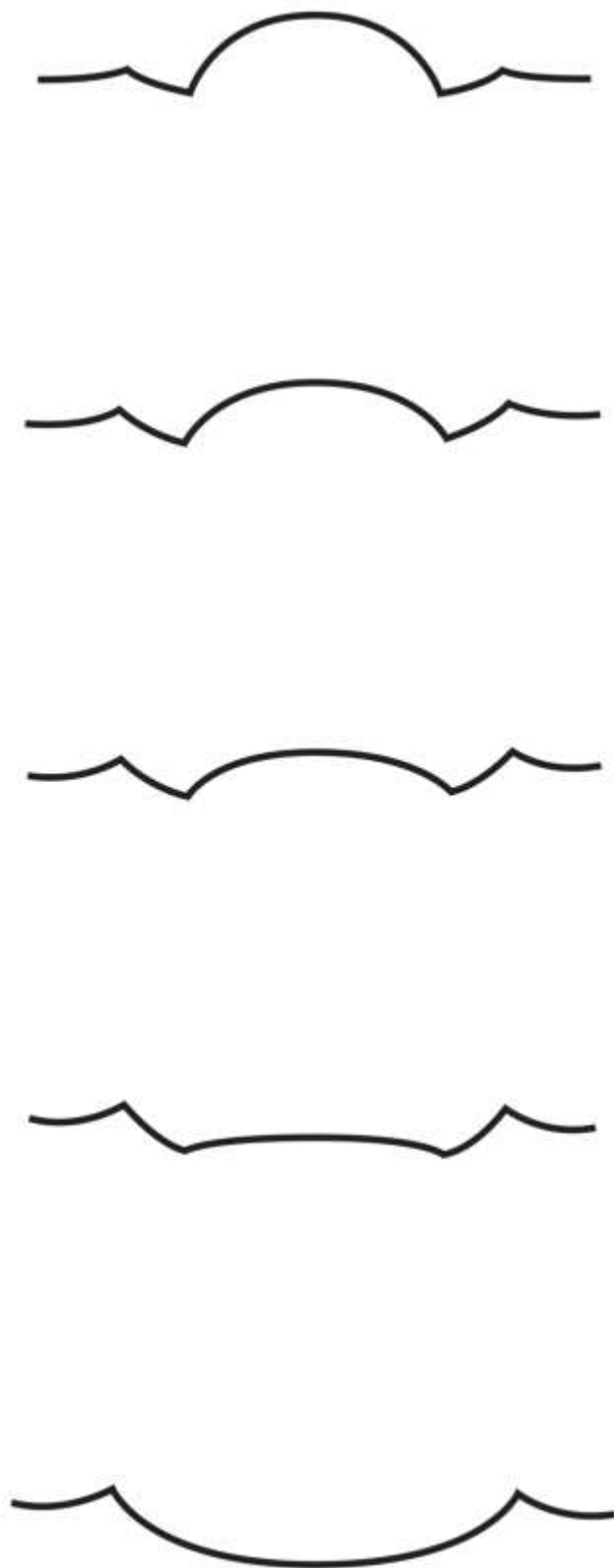
15. Francesco Borromini: portál průčelí Palazzo di Propaganda Fide v Římě, 1646–1666



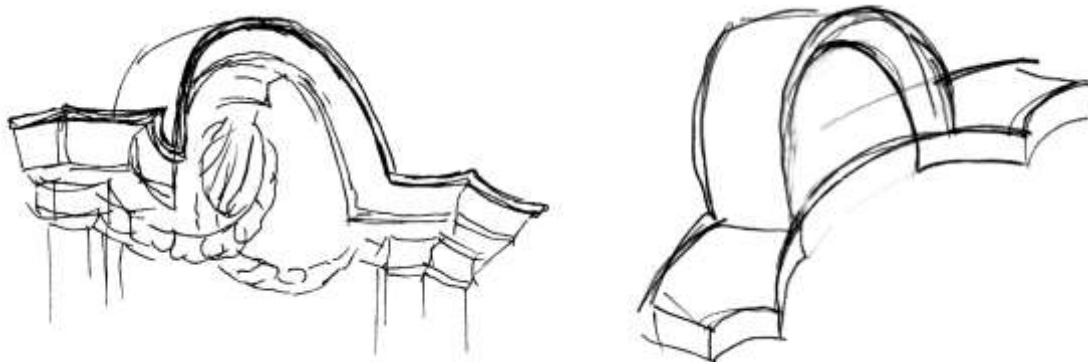
16. Francesco Borromini: portál průčelí Palazzo di Propaganda Fide v Římě, 1646–1666,
proměny tvaru římsy v očích diváka při přibližování se k portálu



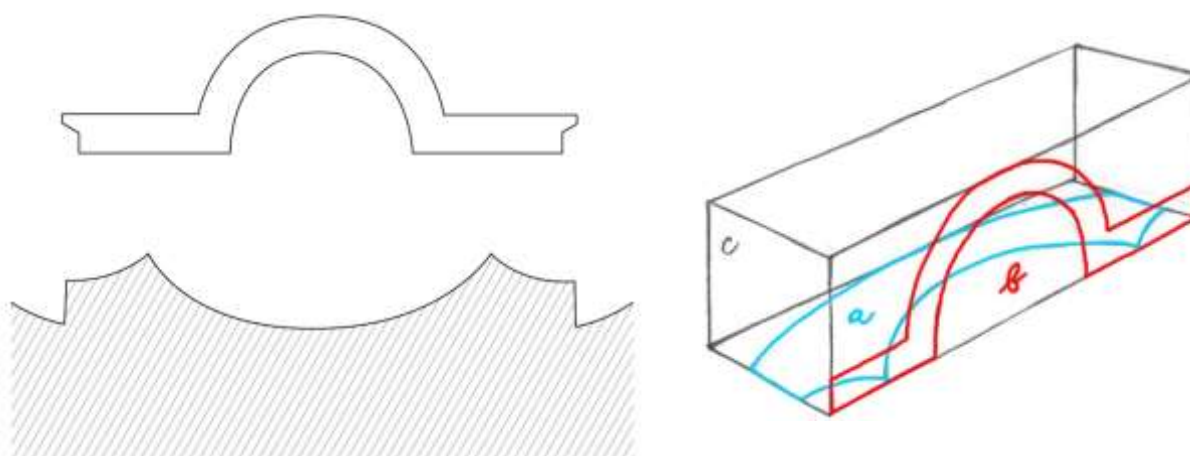
17. Francesco Borromini: portál průčelí Palazzo di Propaganda Fide v Římě, 1646–1666,
klesání křivky římsy v očích diváka při přibližování se k portálu



18. Francesco Borromini: portál průčelí Palazzo di Propaganda Fide v Římě, 1646–1666
kresby římsy hlavního portálu z různých úhlů pohledu

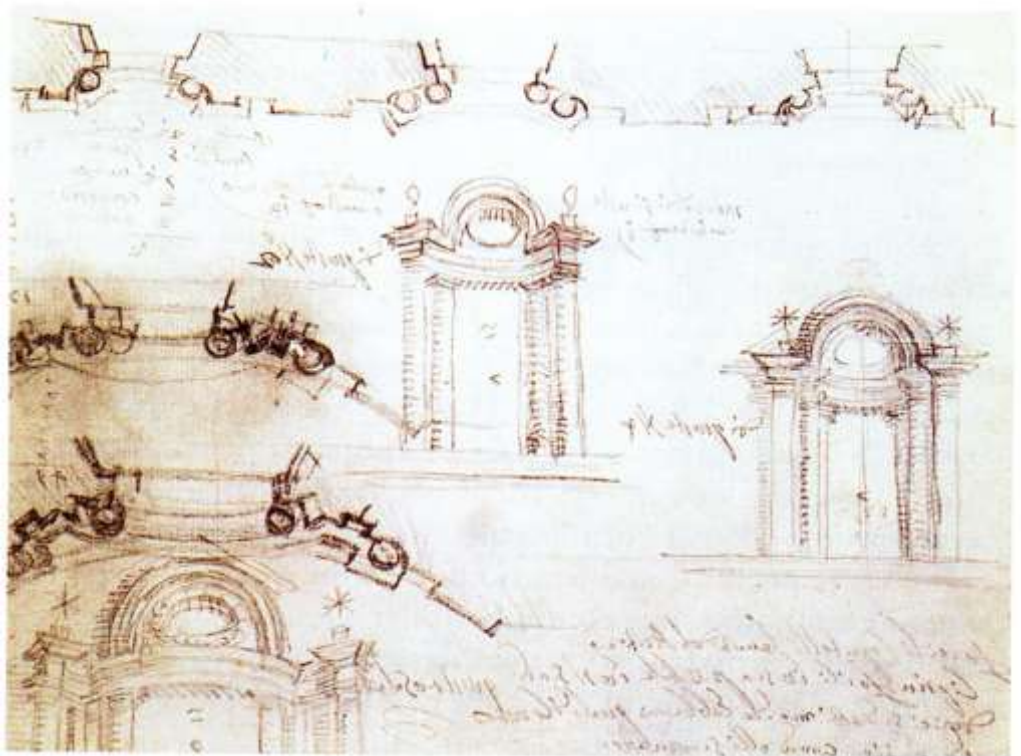


19. Francesco Borromini: Portál průčelí Palazzo di Propaganda Fide v Římě, 1646–1666,
nárys a půdorys říms.



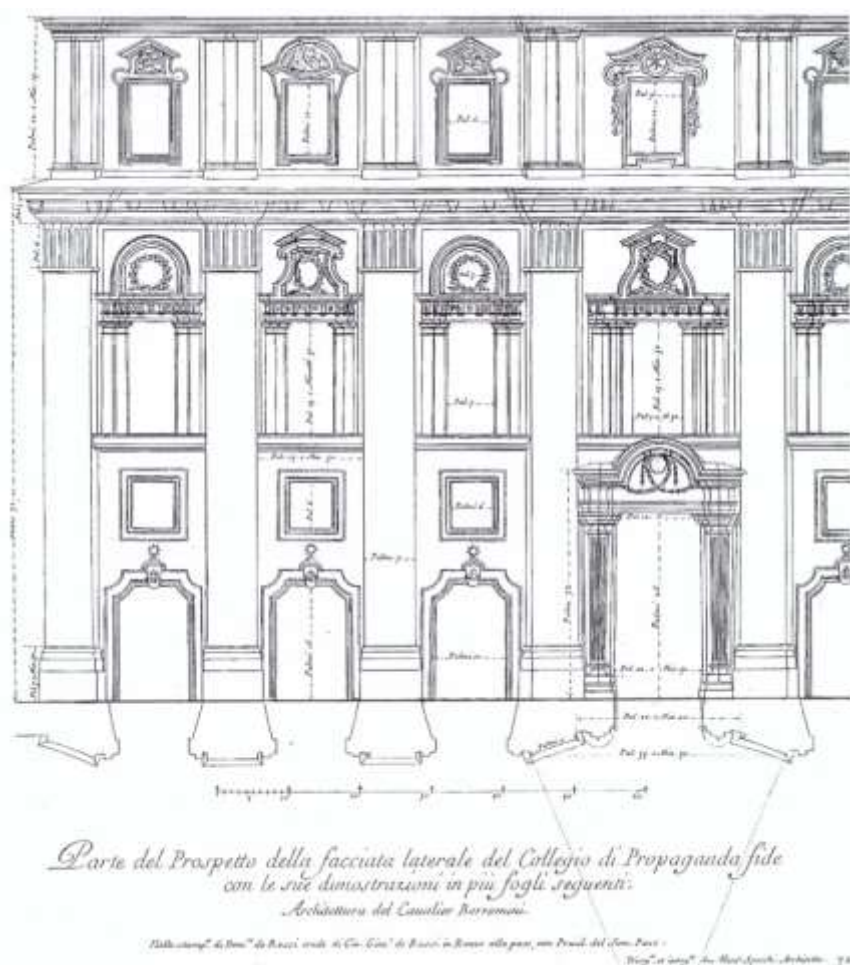
20. Francesco Borromini: kresby oken pro fasádu Palazzo di Propaganda Fide, 1647–1648

Borrominiho studijní kresby oken ukazují zájem o perspektivní zřeslení architektonických prvků z mírného podhledu. Jsou koncipovány vůči stanovišti diváka – římsa ustupující do hloubky působí z mírného podhledu dojmem, jako by klesala směrem dolů.



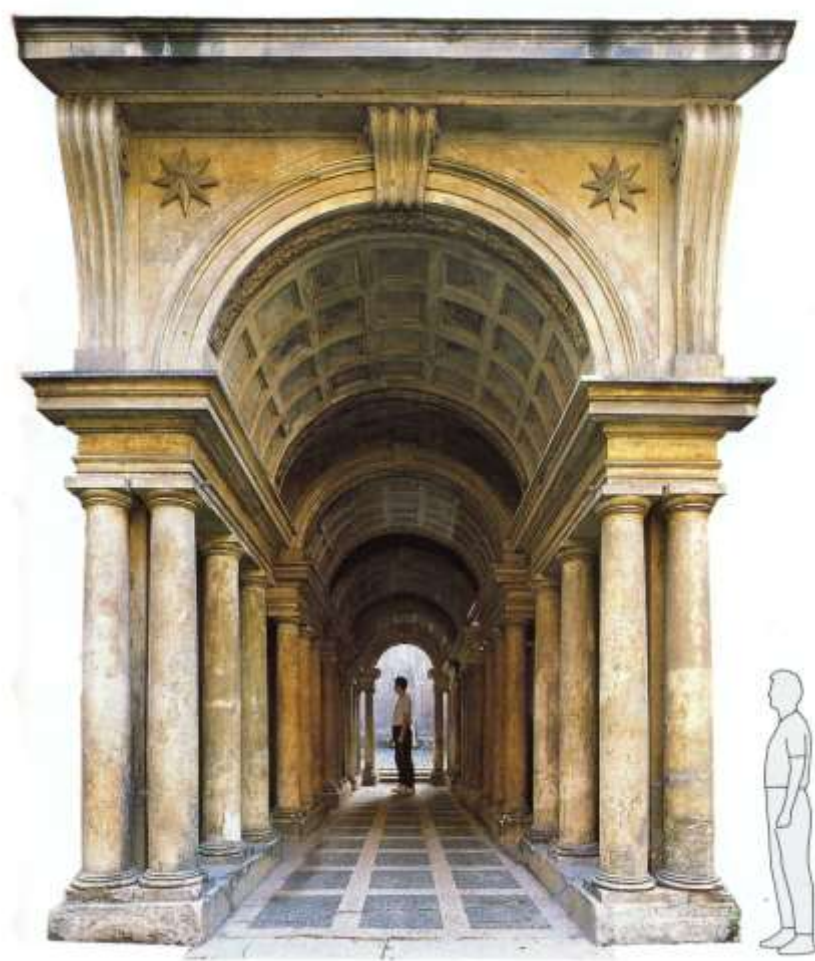
21. Alessandro Specchi: fasáda Palazzo di Propaganda Fide, publikováno v „Studio di architettura civile“ od Domenica de Rossi, 1702

Na Specchiho nárysu a půdorysu fasády nevynikne působivost její dynamické koncepce tolik, jako na Borrominiho kresbách zachycující její prostorové působení.

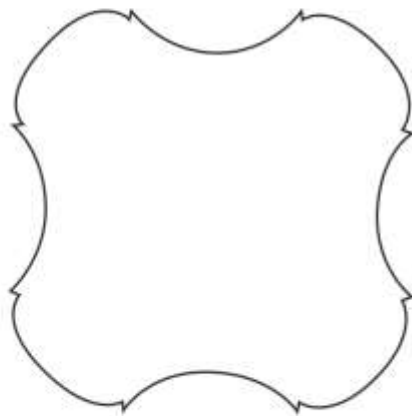


22. Francesco Borromini: perspektivní arkáda, vnitřní nádvoří Palazzo Spada v Římě, asi 1652–1653

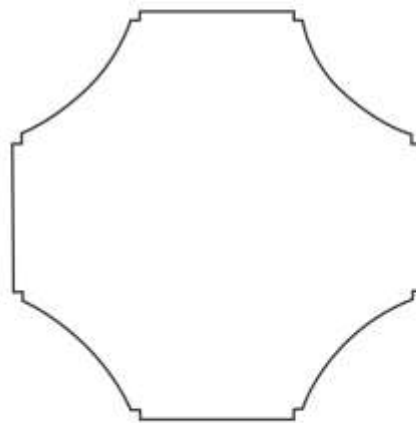
Muž vysoký 180 cm zobrazený na konci a na začátku arkády ukazuje skutečné měřítko této iluzivní chodby. Chodba je dlouhá 8,58 m, ale díky perspektivnímu zmenšování architektonických prvků se zdá mnohem delší.



23. Francesco Borromini: krypta kostela San Carlo alle Quattro Fontan, 1638–1641



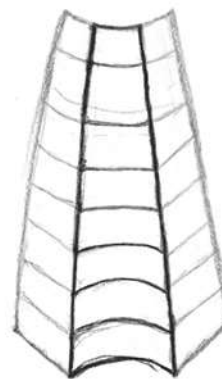
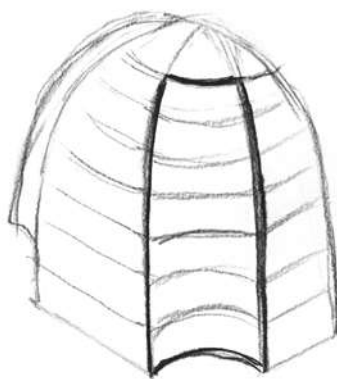
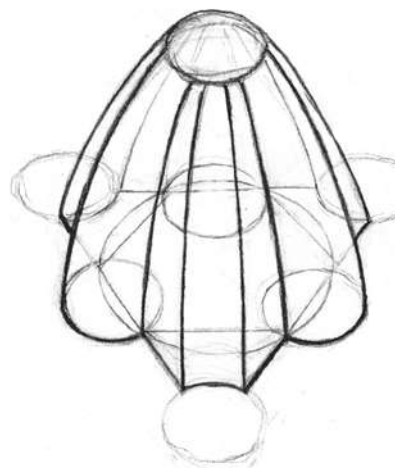
půdorys místnosti, který divák odvozuje
na základě pohledu na římsu od vstupu



půdorys místnosti, který divák odvozuje
na základě pohledu na vedení stěny

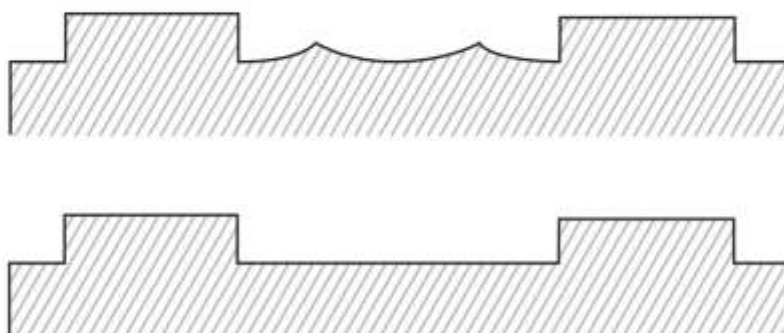
24. Francesco Borromini: detail klenby kostela Sant'Ivo alla Sapienza v Římě, 1642–1650

25. Francesco Borromini: záklenek okna na průčelí Oratorio dei Filippini v Římě, 1637–1650



26. Kilián Ignác Dientzenhofer: přestavba kostela sv. Tomáše na Malé Straně v Praze, schema znázorňující iluzivní římsu, 1727–31

Římsa v interiéru kostela sv. Tomáše na Malé Straně v Praze je koncipována iluzivním způsobem tak, že se zdá, že se prolamuje do prostoru lodi. Nahoře – fotografie římsy, uprostřed – domnělý půdorys římsy, dole – skutečný půdorys římsy.



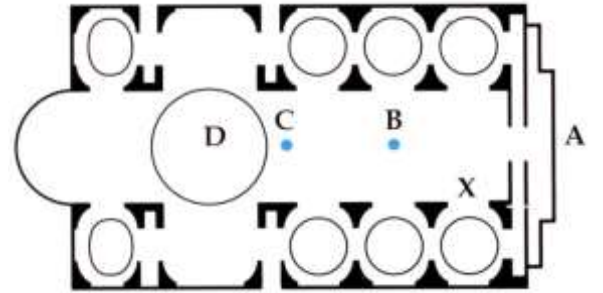
27. Andrea Pozzo: freska „Alegorie misionářské činnosti jezuitů“ v kostele S. Ignazio v Římě 1691–1694, schéma a fotografie zobrazující fungování perspektivního zobrazení

A = vchod

D = kupole,

B + C = místa vyznačená na zemi, která určují, odkud má divák pozorovat iluzivní fresku na klenbě hlavní lodi (B) a v kupoli (C)

X = místo, odkud byla pořízena zkrácená fotografie části stropu

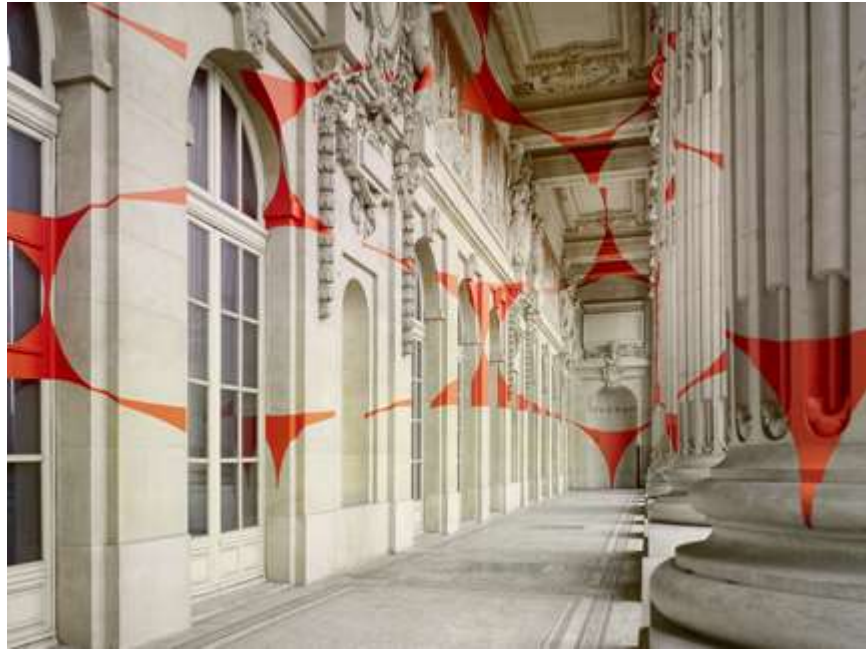


28. Felice Varini: Vingt-trois disques évidés plus douze moitiés et quatre quarts, 2013, čelní pohled. Výstava Dynamo v Grand Palais, Paříž, Francie



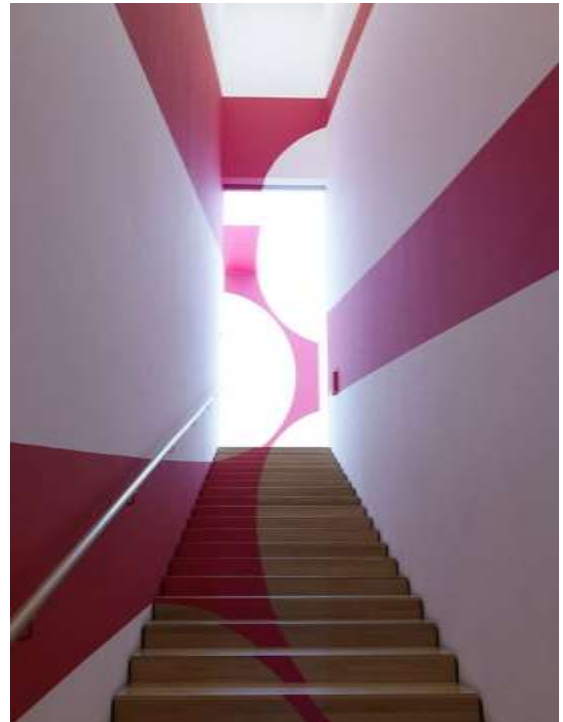
29. Felice Varini: Vingt-trois disques évidés plus douze moitiés et quatre quarts, 2013, boční pohled. Výstava Dynamo v Grand Palais, Paříž, Francie

30. Felice Varini: Vingt-trois disques évidés plus douze moitiés et quatre quarts, 2013, pohled na chodbu, v níž je malba instalována. Výstava Dynamo v Grand Palais, Paříž, Francie



31. Felice Varini: Rectangle évidé par six disques, 2011, čelní a boční pohled. Výstava Beispiel Schweiz Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz (nahore).

32. Felice Varini: Cinq petits disques dans le grand, 2014, čelní a boční pohled. Sbírka Marie-France a Patrics des Gachons, Fraissé des Corbieres, Francie (dole).



33. Troika (Conny Freyer, Eva Rucki a Sebastien Noel): Squaring the Circle, 2013, ohýbaná ocelová trubka, černý semiš, zrcadlo, čelní a boční pohled. Fotografie z výstavy 'The far Side of Reason', OMR, México city (9. dubna – 16. června 2013)



34. Troika (Conny Freyer, Eva Rucki a Sebastien Noel): Squaring the Circle, 2013, ohýbaná ocelová trubka a černý semiš, 1. a 2. úhel pohledu. Fotografie z výstavy Cartography of Control, Kohn Gallery v Los Angeles (10. Ledna – 7. února v roce 2015)



35. Troika (Conny Freyer, Eva Rucki a Sebastien Noel): Squaring the Circle, 2013, ohýbaná ocelová trubka a černý semiš, 3. a 4. úhel pohledu. Fotografie z výstavy Cartography of Control, Kohn Gallery v Los Angeles (10. ledna – 7. února v roce 2015)



5. Světelné kvality barokního architektonického prostoru

5.1. Působení světla v architektonickém prostoru

Barokní architektonický prostor není myslitelný beze světla, které ho vyplňuje a které ho činí viditelným. Světlo se nedá uchopit, ale přesto s ním může architekt pracovat a nepřímo ho „tvarovat“. Světlo lze výtvarně tvarovat pomocí hmotné stavební konstrukce, která buď světlu zamezuje cestu, nebo ho nechává skrze okna procházet. Světlo lze také výtvarně tvarovat pomocí stínů, které ohraničují světelné plochy – plasticky modelovaná architektura může vytvářet působivou hru světla a stínu pomocí výrazně předsazených říms a dalších monumentálních architektonických prvků. Světlo lze také činit intenzivnějším pomocí odrazů – jas interiérů lze zvyšovat například pomocí zrcadel, či bílé barvy zdí. Světlo se však může odrážet i od drobných částic, které poletují vzduchem a které okem nepostřehneme – například od prachu, či mlhy. V interiérech barokních kostelů se můžeme setkat se zvláštním jevem, kdy celý prostor září, jako kdyby byl vyplněn jemnou světelnou hmotou. Tento jev vzniká jednak odrazem světla od světlých zdí interiéru, ale také odrazem světla od drobných částic poletujících vzduchem. Právě tento jev zřejmě vedl Richtera k názoru, že *„hmota je jen hustším prostorem...prostor je řidkou hmotou...“*.²¹⁹ Světlo odrážející se od drobných částic v interiéru barokních chrámů vytváří dojem souvislé prozářené hmoty, držící se mezi zdmi. *„Tento hmotný atmosferický prostor se staví mezi věc a diváka, jeho viditelnost porušuje viditelnost věci,* napsal o světelném prostoru v roce 1968 Václav Richter.²²⁰ V tmavém prašném prostoru opatřeném jedním oknem můžeme zase pozorovat vznik tzv. „barokního“ paprsku světla, který známe z barokních obrazů – světelný paprsek protíná tmavý prostor jako zlatý prut. V současném umění je světlo záměrně tvarováno právě pomocí malých odrazných částic – světlo se promítá do mlhy, dýmu, či vody, a tím se před diváky „zhmotňuje“ (např. tvorba Ann Veronica Janssen, Olafur Eliasson. Na tento dojem „zhmotnělého světla“ vznikajícího v barokních interiérech upozorňoval Mojmír Horyna. Podle Horyny barokní architekti (jako např. Guarini Guarini či Jan Blažej Santini) vědomě vytvářeli v barokních chrámech *„světelný prostorový tvar“*.²²¹

²¹⁹ RICHTER 1968.

²²⁰ RICHTER 1968.

²²¹ HORYNA 2003, 223–224.

5.2. Světelný prostor jako emanace inteligibilního světa

Mojmír Horyna a Dalibor Veselý chápou práci se světlem v barokní architektuře jako způsob výtvarné symbolizace „emanace inteligibilního (nadsmyslového) světa“. Světlo v barokní architektuře interpretují jako projev vyzařování božských idejí. Mojmír Horyna ve svých textech interpretuje sakrální prostor barokní architektury pomocí světelných metafor tradičních v křesťanském myšlení jako místo „na kterém se k nám Bůh přivrací.“²²² Při popisu světelně-prostorové koncepce kostela sv. Jana Nepomuckého na Zelené hoře ve Žďáru nad Sázavou zdůrazňuje Horyna sakrální význam přirozeného světla: „Významová sakralita tohoto – svým způsobem přirozeného – světla je mimo veškerou pochybnost. V nebeském chrámu sv. Jana Nepomuckého, „sneseném na zemi“ zažívá divák nadpozemský jas a slávu svatosti.“²²³ Slunce interpretuje Horyna na základě Písma a v duchu barokního myšlení jako „světlo vytvořené Božím stvořitelským úradkem a udržované Boží vůlí.“²²⁴ Dalibor Veselý interpretuje světelný prostor barokní architektury na základě studia spisů barokního architekta a teologa Guarina Guariniho. Veselý přejímá Guariniho chápání světla jako emanace inteligibilního světa a světelnou režii chrámu ve Zwiefaltenu od Johanna Michaela Fischera z Erlachu interpretuje v tomto duchu: „Rozptýlené světlo je známkou inteligibility světla...“²²⁵

5.3. Fenomenologické východisko Dalibora Veselého a jeho koncept světla v barokní architektuře

Dalibor Veselý ve své knize *Architektura ve věku rozdělené reprezentace*²²⁶ překládá hermeneutický výklad architektury od středověku do současné doby, přičemž výchozím bodem k posuzování umělecké tvorby se pro něj stává fenomenologická kritika vědy. Novověká věda měla podle fenomenologické kritiky za důsledek „rozštěpení světa ve dva“²²⁷ a to ve „svět přirozený“ (takový, jaký prožíváme v každodenním životě) a „svět vědecký“

²²² HORYNA 1998, 291.

²²³ HORYNA 2003, 230

²²⁴ HORYNA 2003, 224.

²²⁵ VESELÝ 2008a, 157.

²²⁶ VESELÝ 2008a.

²²⁷ VESELÝ 2008b, 151. Veselý cituje tento pojem z publikace: A. KOYRE: *Newtonian Studies*, London, Chapman & Hall, 1965, 24.

(takový, který konstruuje věda pomocí matematiky a geometrie). Mezi vědeckým obrazem světa a tzv. „žitým světem“²²⁸ našeho tělesného a smyslového poznávání vzniká rozpor, který fenomenologická filosofie vnímá jako krizi moderní doby.²²⁹ Kořeny této roztržky se pokusil odhalit Edmund Husserl ve svém díle „*Krise evropských věd a transcendentální fenomenologie*“.²³⁰ Husserl se v této knize pokusil definovat způsob, jakým novověká věda (a potažmo i věda ve 20. století) postupuje při konstituování svých zákonů – svět, který vnímáme našimi smysly jako nepřesný a proměnný, je ve vědě idealizován pomocí matematiky a geometrie do přesných a měřitelných veličin, které pak slouží k vytváření vědeckého modelu světa. Samotný postup idealizace však Husserl neodsuzuje, abstrakce je totiž lidskému myšlení vlastní. (Z nepravidelných tvarů oblázků odvozujeme představu dokonalého kruhu, povrch země abstrahujeme do podoby horizontální přímky, i když je povrch pod našimi nohama nerovný a hrbolatý.) Problém dle fenomenologické filosofie nastává ve chvíli, kdy je „idealizovaný svět matematických zákonů“ prezentován jako ten jediný a pravý. Přirozený svět naší zkušenosti je vůči tomuto vědeckému modelu světa pak hodnocen jako odvozený a druhotný. Veselý nazývá toto napětí panující mezi vědou a světem lidské zkušenosti „rozpolceným (dvojitým) obrazem skutečnosti“.²³¹ Toto rozpolcení má podle Veselého své počátky v baroku, kdy se však ještě odehrávalo na pozadí relativně soudržné a jednotné kultury. Rozpolcení mezi vědeckým obrazem světa a lidskou zkušeností se obvykle definuje jako forma karteziánského dualismu člověka a světa – tedy jako dualita objektu a subjektu, vycházející z Descartova dělení substancí na „*res cogitans*“ a „*res extensa*“.²³² Veselý však zdůrazňuje, že v baroku vládla snaha propojit vědecké objevy s náboženským viděním světa tak, aby se teologie s matematikou, geometrií a fyzikou podílela na tvorbě univerzálního sjednocujícího pohledu na svět. Zajímavé je, že teologické otázky byly v baroku pojímány jako problémy fyzikální. (Veselý se jmenovitě zabývá Newtonem a Descartem.) V současnosti se však roztržka mezi „žitým světem“ a vědou projevuje podle

²²⁸ Pojem „Lebenswelt“ je běžně překládán jako „svět života“, či jako „žitý svět“. Termín zavedl ve svém pozdním díle E. Husserl a v českém prostředí na něj navázal Patočka pojmem „přirozený svět“. Pojem přirozeného světa je rozveden v publikacích: HUSSERL 1996² a PATOČKA 1992³.
Přehledné úvodní seznámení s problematikou „přirozeného světa“ podává stať Ondřeje Švece: ŠVEC 2010.

²²⁹ O odlišnostech v pojetí této krize u různých filosofů (Husserla, Heideggera, Patočky) pojednává Ondřej Švec: ŠVEC 2010.

²³⁰ HUSSERL 1996².

²³¹ VESELÝ 2004, 223.

²³² VESELÝ 2008b, 123.

Veselého jako „*bolestný konflikt*“ a to v případě, když život kulturních hodnot ovládají hodnoty odvozené výhradně z technické a ekonomické oblasti.²³³ Veselý cituje Koyrého, aby objasnil fenomenologickou kritiku založení evropských věd: „*Je zde něco, za co můžeme Newtona – či lépe řečeno ne Newtona samotného, ale novověkou vědu celkově – učinit odpovědným: je to rozštěpení našeho světa ve dva... K tomu došlo nahrazením našeho světa kvalit a smyslového vnímání, světa, ve kterém žijeme a milujeme a umíráme, světem jiným – světem počtů a geometrie, světem ve kterém je místo pro vše, avšak není zde místo pro člověka. Tento svět vědy – pravý svět – začal být odcizený a naprosto odtrhnutý od světa života, který věda nebyla schopna vysvětlit, ani ho odůvodnit tím, že ho nazvala subjektivním... skutečně, v praxi se tyto světy každým dnem více a více ukazují být jako smyšlené... Pro teorii jsou však dosud rozděleny propastí. Dva světy, to znamená dvě pravdy. Nebo vůbec žádná pravda. To je tragédie moderního života, který vyřešil tajemství vesmíru, ale jen tak, že ho nahradil jinou hádankou, hádankou sebe samotného.*“²³⁴

5.4. Dalibor Veselý a jeho interpretace pojetí světla u Guarina Guariniho

Dalibor Veselý interpretuje Guariniho osobité pojetí světla v perspektivě této fenomenologické kritiky – snaží se zařadit Guariniho myšlení do dlouhého vývoje tzv. „perspektivizace“ evropské kultury, která vede až k dnešnímu pojmání architektury. Guariniho pojetí světla Veselý vysvětluje jako pokus o zachování jednotící představy světa v době, kdy začínalo docházet k jeho rozštěpení na „svět uměle zkonstruované objektivit“²³⁵ a svět „*zkušenosti založené na kontinuitě tradice*“.²³⁶ Veselý pro objasnění barokní situace nepoužívá termín „žitý svět“ z fenomenologické filosofie. Zdůrazňuje, že představa dané a neměnné podstaty světa byla v baroku výsledkem „*zděděné tradice*“ - ta však byla „*ve stínu vědy*“ omezena na pouhé „*zlomky zvnitřněné zkušenosti*“.²³⁷ Guarini se pokusil sloučit křesťanské vidění světa (s jeho typickou hierarchií mezi Bohem a pozemským světem) s novodobými vědeckými objevy tak, aby oba přístupy k výkladu světa nebyly ve vzájemném rozporu.

²³³ VESELÝ 2004, 224.

²³⁴ VESELÝ 2008b, 151.

²³⁵ VESELÝ 2004, 223.

²³⁶ VESELÝ 2004, 224.

²³⁷ VESELÝ 2004, 223.

Dalibor Veselý se zaměřuje na vztah mezi Guariniho architekturou a jeho filosofickými a vědeckými spisy.²³⁸ Kapli Santissima Sindone v Turíně interpretuje jako realizaci Guariniho teologických, filosofických a astronomických myšlenek. Podle Veselého jsou dosavadní výklady horní kupole kaple Santissima Sindone nepřesvědčivé právě proto, že tento vztah mezi Guariniho traktáty a architekturou podceňovali (jako takové jmenuje studie K. O. Johnsona, R. Wittkowera, A. Pereze-Gomeze a C. Mullera).²³⁹ Přístup, zaměřující se na objasnění teologicko-filosofického pozadí Guariniho staveb, sdílí s Daliborem Veselým jeho žák James Mc Quillan. V roce 1991 obhájil na univerzitě v Cambridge pod vedením Dalibora Veselého svou disertační práci s názvem *Geometrie a světlo v architektuře Guarina Guariniho*.²⁴⁰ V jeho práci nalézá Veselý „přesvědčivý vztah“ mezi myšlenkovým pozadím doby a samotnou Guariniho architekturou (cituje např. Mc Quillanovu tezi o podobnosti hexagonální geometrie v díle sv. Řehoře z Vincence a Guariniho způsobem konstrukce kupole Santissima Sindone jako sestavy „do nekonečna“ se zmenšujících osmihúhelníků)²⁴¹. Pro interpretaci kupole Santissima Sindone považuje Veselý za stěžejní dva Guariniho traktáty: *Placita philosophica* a *Euclides adauctus*. V následujících řádcích se budu věnovat výkladu Guariniho spisů, tak jak je interpretuje Dalibor Veselý.

Guarini rozlišuje dva druhy světla: viditelné pozemské světlo („*lumen*“) a neviditelné nebeské světlo („*lux*“).²⁴² Nebeské světlo je nehmotné a nekonečné, zatímco pozemské světlo má vlastnosti opačné - je konečné a nedokonalé. Přestože oba dva druhy světél mají odlišnou charakteristiku, netvoří vzájemně se vylučující protiklady - naopak Guarini píše o celkové homogenitě světla a vidí mezi oběma druhy světél (nebeským a pozemským) spojitost. Viditelné pozemské světlo je projevem nebeského světla, je jeho určitou viditelnou modifikací.²⁴³ Světlo, které vidíme – sluneční svit umožňující jasnost věcí, světlo klouzající po povrchu – nelze tedy ztotožnit s nebeským světlem. Podle Guariniho se nebeské neviditelné světlo na zemi projevuje různými modifikacemi, mezi něž patří délka, intenzita,

²³⁸ VESELÝ 2004, 225–235.

VESELÝ 2008a, 137–147.

²³⁹ VESELÝ 2004 227–228, pozn. 21.

²⁴⁰ MC QUILLAN 1991.

²⁴¹ VESELÝ 2004, 234, pozn. 56.

²⁴² VESELÝ 2004, 228.

VESELÝ 2008a, 141, 293 pozn. 70.

²⁴³ VESELÝ 2008a, 141.

odraz, lom, rychlost světla a jeho spád.²⁴⁴ Pozemské světlo jsme schopni vnímat smysly, kdežto nebeské světlo je nám přístupné pouze jako „*duchovní kvalita v podobě vyzařování idejí*“.²⁴⁵ Pozemské světlo má původ ve světelných tělesech (např. ve slunci), kdežto nebeské světlo má původ v Bohu: „*Duchovní kvalita musí mít duchovní příčinu; musí být stejného druhu. Slunce a ostatní světelné zdroje jsou tělesa. Proto světlo (lumen) nemůže být duchovním tělesem.*“²⁴⁶ Vztah mezi nebeským světlem a pozemským světlem je podobný, jako vztah mezi idejemi a jejich pozemskými odrazy v platónské filosofii. Z Guariniho teorie lze vyvodit představu inteligibilního světa. Slovo „*inteligibilní*“ pochází z latinského „*intelligibilis*“ a je překládané jako „*poznatelný jen myšlením (ne smysly, zkušeností); nadmyslový, pomyslný*“.²⁴⁷ Pro náš výklad pojmu „*inteligibilní svět*“ je důležitý právě překlad slova „*inteligibilní*“ jako „*nadmyslový*“. Inteligibilní svět není možné nazírat pomocí smyslů, není předmětem zkušenosti, ale lze ho postihnout intelektem. Inteligibilním světem je Platónova „*říše idejí*“ – tzv. „*noetický svět*“. Kant za inteligibilní označuje nepoznatelný svět věcí o sobě, tedy doménu, kterou nemůžeme poznat smysly. Veselý spojuje Guariniho nebeské světlo se sférou inteligibility – tedy se sférou, která není poznatelná smysly. Nebeské světlo je skutečností na světě nezávislou a proto ho nemůžeme spatřit. Nebeské inteligibilní světlo je tedy ve své podstatě neviditelné. Projevem nebeského neviditelného světla je podle Guariniho přirozené viditelné světlo. Světlo plní dle Guariniho zprostředkující vztah mezi nebeským (inteligibilním) a pozemským světem: „*Jelikož světlo je situováno jak na nebi, tak na zemi a dominuje oběma, stává se vazbou a prostředníkem, spojuje pozemské s nebeským a může být proto považováno za vlastní jak hvězdám, tak živlům.*“²⁴⁸ Guarini byl přesvědčený o božské podstatě světla.²⁴⁹ (Světlo díky své prostupné podobě vyvolává představu, že je nehmatné a že tedy nepochází z tohoto světa – proto je mu tradičně připisován božský původ. Nesporně k tomu přispívá i životodárný význam světla – beze světla je život na zemi nemyslitelný.) Vzhledem k poznatkům tehdejší vědy však Guarini nemohl přijmout tvrzení, že by světlo bylo pouze duchovního charakteru. Nechtěl však přistoupit ani na tezi, že světlo je pouze tělesné. Rozlišením světla na nebeské a pozemské tak světlu připisuje duchovní i tělesný charakter, čímž dospívá ke smíření tehdejší vědy s tradičním chápáním světla jako

²⁴⁴ VESELÝ 2008a, 141.

VESELÝ 2004 229.

²⁴⁵ VESELÝ 2008a, 293 pozn. 70.

²⁴⁶ VESELÝ 2008a, 293, pozn. 70.

²⁴⁷ HAVRÁNEK/BĚLIČ/HELCL/JEDLIČKA 2011, nepag.

²⁴⁸ VESELÝ 2004, 228. Odlišný překlad téže části uvádí Veselý v publikaci: VESELÝ 2008b, 141.

²⁴⁹ VESELÝ 2004, 229.

božského projevu. Dalibor Veselý zdůrazňuje, že pojem „nebeské světlo“ není u Guariniho metaforou, nýbrž je reálným božím projevem: „*mluvit o světle v této oblasti* (tj. v oblasti nadmyslového inteligibilního světla, pozn. autorky) *neznamená uchýlovat se k metafoře, jak bychom se mohli domnívat. Naopak, Guarini doslova „vidí“ světlo na této rovině jako vyzařování Božích myšlenek v lidském intelektu*“.²⁵⁰ Dalibor Veselý vidí kořeny takového chápání světla v „exemplarismu“ 13. století. Guarino Guarini mohl svým dělení světla na „*lux*“ a „*lumen*“ navázat na starší myšlenky. Teoretici 16. století (např. Giovanni Paolo Lomazzo) rozeznávají tři druhy světla ve vztahu k jeho původu: „*lumen naturale*“ - přirozené světlo (Slunce, Měsíc), „*lume artificiale*“ – umělé světlo (svíčky, pochodně, lucerny, oheň) a „*lume divino*“ – božské světlo (gloria, svatozář atd.).²⁵¹

5.5. Zprostředkující úloha světla v prostoru chrámu ve Zwiefaltenu

Když popisuje Dalibor Veselý chrám ve Zwiefaltenu od Johanna Michaela Fischera z Erlachu, věnuje pozornost symbolice světla a to jak symbolice skutečného světla, jež proudí skrze empory a zaplavuje jasně celý chrám, tak i symbolice umělecké reprezentace světla (tedy světlu namalovanému).²⁵² Veselý popisuje chrám jako komplexní dílo, v němž se architektura, malba, sochařství a štukové prvky rovnocenně podílí na reprezentaci barokního vidění světa. Význam zde tedy není sdělován pouze skrze ikonografii maleb, ale subtilním způsobem skrze celé „tělo“ chrámu (tedy i skrze hmotu a prostor stavby). Barokní prostor nazývá „*rétorickým*“, a tak mu připisuje schopnost komunikace – sdělování významu. Veselý se věnuje výkladu nástropní fresky v hlavní lodi chrámu s námětem Nanebevzetí Panny Marie. Program konceptu fresky se zachoval pouze ve fragmentech, avšak výklady základních scén jsou známy, protože používají tradiční křesťanskou ikonografii. Celá scéna je rámovaná malovanou iluzivní architekturou, která vytváří nepravidelný oválný tvar. Na terasách iluzivní architektury se shromažďují davy lidí vzhlížející k nebesům. Hradby iluzivní architektury jsou konkávně prolamované, zdobené balkony a rokajovým ornamentem. Blížeji k oltáři se hradby malované architektury otevírají do schodiště, jež stoupá nebesům, ale i směrem k

²⁵⁰ VESELÝ 2008a, 141.

²⁵¹ HORYNA 2003, 219.

²⁵² VESELÝ 2008a, 149-157.

divákovi do prostoru lodi. Výjevy na terasách iluzivní architektury představují pozemský svět. Nad ním se v záplavách mračen otevírá průhled do nebes, který má shodně s iluzivní architekturou oválný nepravidelný tvar. Víř oblaků rámuje nebeský svět, v němž jsou postavy umístěny podle hierarchie na vertikální ose. Svatá Trojice je pomocí atmosferické perspektivy zobrazena jako nejvýše situovaná. Postavy Boha Otce, Ježíše Krista a Svatého Ducha jsou zobrazeny v měkkém rozptýleném světle, jakoby shlíželi na pozemský svět z nezměrné dálky. Bůh Otec a Ježíš Kristus se naklání k Panně Marii, která stojí na oblaku vynášeném andělem. Z hrudi Panny Marie vychází paprsek sestupující k druhému obrazu Panny Marie, jež drží na klíně malého Ježíška a je obklopena houfem andělů. Od ní paprsek světla pokračuje k zakladateli řádu sv. Benediktovi vztahujícího rozevřené paže k nebesům. V Benediktově hrudi se světlo lomí a v podobě plamínků sestupuje k dalším členům řádu. Dalibor Veselý interpretuje měkké rozptýlené světlo linoucí se z prostoru obklopujícího sv. Trojici jako světlo inteligibilní, příslušící nadsmyslové nebeské sféře: „*Nebeská zóna je naplněna světlem, které nemá zjevný zdroj. Světlo je zcela zřejmě pojato jako inteligibilní světlo, jež vyzařuje z pozadí tří postav Nejsvětější Trojice a sestupuje dolů k Panně Marii stojící na oblaku, který podpírá anděl.*“²⁵³ Podle Veselého se nadsmyslové světlo sestupující od sv. Trojice stává skrze Pannu Marii světlem tělesným: „*Právě na této scéně se světlo stává tělesným; šíří se dolů jako viditelný paprsek směrem k obrazu Marie s dítětem a pak pokračuje dál k zakladateli řádu sv. Benediktovi a posléze sestupuje jako rozložené (lomené) světlo k členům řádu a dalším světcům.*“²⁵⁴ Dalibor Veselý tuto fresku interpretuje v závislosti na Guariniho pojetí světla, jmenovitě v závislosti na jeho rozlišování světla na pozemské („*lumen*“) a nebeské („*lux*“). Nebeské neviditelné světlo je podle Guariniho poznatelné našimi smysly skrze světlo pozemské. Světlo tak zprostředkovává vztah mezi pozemskou a nebeskou sférou. Tento zprostředkující vztah má podle Veselého i reprezentace světla na nástropní fresce ve Zwiefaltenu. Dalibor Veselý interpretuje sféru měkkého zlatavého světla jako odkaz na inteligibilní svět: „*Světlo v horní části záměrně působí, jako by vycházelo z neurčité, potencionálně nekonečné hloubky, která odpovídá nekonečné oblasti inteligibility představované průsvitnými a světlem vyplněnými postavami Nejsvětější Trojice.*“²⁵⁵ Inteligibilní světlo (zpodobněné na fresce jako zlatavý opar zahalující postavy sv. Trojice) se skrze postavu Panny Marie proměňuje ve světlo tělesné. Tělesné pozemské světlo je na fresce

²⁵³ VESELÝ 2008a, 151.

²⁵⁴ VESELÝ 2008a, 151.

²⁵⁵ VESELÝ 2008a, 153.

znázorněné jako světelný paprsek, který prochází dále Pannou Marií s Ježíškem, až se lomí do svazku paprsků skrze postavu sv. Benedikta. (Za zmínku stojí, že jednou z pozemských modifikací nebeského světla, je podle Guariniho právě lom světla.) Na fresce je zpodobena proměna nebeského světla v pozemské a celý význam fresky tak lze interpretovat jako prostupování inteligibility do pozemského světa. Podle Veselého je tak na fresce řešen obdobný problém, se kterým se musel vyrovnávat Guarini: *„Tvoření pojmů a jejich vizualizace v barokním prostoru bylo úkolem srovnatelným s Guariniho snahou vyrovnat se s nekonečností božských idejí. Jediným rozdílem bylo, že namísto dialektiky jazyka a geometrie v turínské kapli šlo ve Zwiefaltenu o dialektiku slova a obrazu v rétorice a jejich figurách, především v emblému a alegorii“*.²⁵⁶ Zatímco v kapli Santissima Sindone byl inteligibilní svět reprezentován skrze architekturu, na fresce ve Zwiefaltenu je inteligibilní svět reprezentován skrze obraz. Podstatné je, že u obou uvedených příkladů nalézá Veselý totožný úkol: jak reprezentovat pomocí umění inteligibilní svět, jenž je ve své podstatě smysly nezachytitelný (a tudíž nezobrazitelný). Guarini se pokusil poukázat na inteligibilní nebeský svět skrze konstrukci kupole Santissima Sindone jako sestavy opakujících se šestiúhelníků, které lze teoreticky rozvíjet do nekonečna. Na fresce ve Zwiefaltenu zaujímá zprostředkující roli mezi nebeským a pozemským světem světlo. Podstatné je, že Veselý světlo situuje do tzv. *„komunikativní prostoru“*²⁵⁷ – architektonicky utvářeného prostoru, v němž jsou implicitně obsažené významy, odhalované skrze naše tělesné uspořádání. Zdůrazňuje tak, že v barokním kostele není význam sdělován pouze skrze malbu (pomocí ikonografie námětu), ale skrze celé *„tělo“* architektury – tedy i skrze architektonický prostor.²⁵⁸

5.6. Světelný prostor v pojetí Mojžíře Horyny

Mojmír Horyna zdůrazňoval světlo jako jeden z hlavních výrazových prostředků barokní architektury a připisoval mu spirituální význam, odkazující na myšlenky barokního architekta, matematika a teologa Guarina Guariniho. Světlo je v Guariniho architektuře svým původem přirozené, ale svým uměleckým „uchopením“ či „ztvárněním“ je *„nejenom*

²⁵⁶ VESELÝ 2008a, 153.

²⁵⁷ VESELÝ 2008a, 157.

²⁵⁸ VESELÝ 2008a, 157.

významově, ale i vizuálně nadpřirozené, sakrální.“²⁵⁹ Takový názor o povaze světla zastával také Václav Richter, když popisoval gotický prostor: „*Gotický vnitřek byl poměrně tmavý, a pokud jde o světlo, nebylo přirozené, nýbrž spíše mystické.*“²⁶⁰ Představu světelného prostoru jako samostatného tvaru doplňujícího plnohodnotně tvar hmoty, převzal Mojmír Horyna právě od Václava Richtera. „*Hmotný atmosférický prostor*“ není podle Richtera pouhou prázdnotou, ale je to totalita naplněná různými stupněmi světla: ozářenou, či zastíněnou atmosférou. Prostor je podle Richtera hmotný podobně jako architektonická konstrukce, pouze však má řidší (prostupnější) charakter.²⁶¹ Mojmír Horyna vyjadřuje autonomní charakter světelného prostoru různými termíny, které variuje s citem na celkové poetické vyznění textu. Hovoří o „*autonomní tvarovosti světla*“²⁶² v Santiniho architektonických prostorech, vidí v nich „*zářící, prostorový tvar*“²⁶³, prosvětlený interiér chrámu v Kladrubech popisuje jako „*souvislou vyzařující atmosféru.*“²⁶⁴ V textu katalogu doprovázejícím výstavu „*Ejhle světlo*“, která se konala v Brně na přelomu roku 2004 a 2005, shrnul Mojmír Horyna systematicky své postřehy o úloze světla v barokním umění a vytvořil určitou „typologii“ výtvarně světelných kompozic.²⁶⁵ V barokním umění rozlišuje tři různé typy práce se světlem: kompozici využívající „*světelného paprsku*“²⁶⁶, kompozici využívající „*světelného tvaru*“²⁶⁷ a kompozici využívající „*umělého světla*“.²⁶⁸ Pojem „*zářící světelný tvar*“ v tomto textu nepoužívá pouze pro popis architektury, ale nachází ho také v malířství. Stejně tak i kompozici využívající „*světelného paprsku*“ nalézají jak v architektuře, tak v malířství. Pouze kompozici využívající „*umělého světla*“ ilustruje pouze na příkladech z malířství, přestože bylo umělého světla v baroku používáno i v architektuře. Využívání umělého světla v architektuře však nebylo dosud podrobně zpracováno a vyžadovalo by samostatně zaměřené studium. Sochařské práci se světlem se Horyna věnuje v rámci architektury – soustřeďuje se na specifická prostorová řešení, která umožňují nasvícení sochy bez viditelného zdroje světla. V rámci českého sochařství se Mojmír Horyna podrobněji zabývá sochami světloňošů v

²⁵⁹ HORYNA 2003, 224.

²⁶⁰ RICHTER

²⁶¹ RICHTER

²⁶² HORYNA 1998, 223–224.

²⁶³ JIRÁSEK/NOVÁK/ CHLÍBEC/PINKAVA /HORYNA 1998, 33.

²⁶⁴ HORYNA 1998, 288.

²⁶⁵ HORYNA 2003.

²⁶⁶ HORYNA 2003, 220–222.

²⁶⁷ HORYNA 2003, 223–224.

²⁶⁸ HORYNA 2003, 224–226.

kostele sv. Jakuba v Cítolibech, které považuje za ojedinělý pokus „sochařského vyjádření světla v tématu jakési světelné postav“. ²⁶⁹ Především levý z dvojice andělů při kněžišti podle Horyny svým celkovým postojem, dynamizací draperie, výrazem obličeje, ale i gesty rukou připomíná jakýsi „plápolavý tvar“ a stává se tak personifikací světla. ²⁷⁰

Své postřehy o práci se světlem v barokním umění rámuje Mojmír Horyna úvahami o ontologii světla: „Zázrak vidění hluboce souvisí se záhadou světla. Ono je bezpodmínečně nutným „médiem“, ve kterém se věci světa ukazují naším očím, ale je i nutnou podmínkou aktivity našeho zraku – beze světla nic nevidíme. Jako „médiu“ a „podmínka“ však světlo není ničím pasivním nebo statickým, je totiž pozoruhodnou silou, rozvíjející před námi svět a orientující naše poznání: vybavuje tvary a rozžihá barvy, rozvržením stínů proměňuje hlubiny prostoru, prosvětluje k nám přivrácenou scenerii světa a ponechává napospas temnotám skutečnosti odvrácené.“ ²⁷¹ Horyna charakterizuje podstatu světla jako „silný moment vcházení světa“ ²⁷² - světlo činí okolní svět přístupným a právě skrze světlo svět poznáváme - „vysvětlit“ někomu něco znamená učinit to zřejmým a pochopitelným – dalo by se říci „viditelným“. Horynovy myšlenky o úloze světla v barokním umění jsou založeny na premise, že barokní umělci se pokoušeli ve svých dílech vizualizovat nebeské světlo – tedy zpřítomnit divákovi skutečnost jinak neviditelnou. S pomocí metafor rozlišuje dva způsoby sakralizace světla, které se týkají i architektury – „sakralizaci světla pomocí světelného paprsku“ a „zpřítomnění nebeské skutečnosti pomocí zářícího světelného tvaru“.

5.7. Sakralizace světla pomocí světelného paprsku

Jako příklad sakralizace světla pomocí světelného paprsku uvádí Mojmír Horyna tvorbu Michelangela da Merisi zvaného Caravaggio. Postavy na Caravaggiových obrazech se vynořují z temného pozadí díky silnému proudu světla, jehož zdroj leží mimo rámeček obrazu. Prudké nasvícení scény vytváří kontrasty mezi světlem rozžhavenými barvami a temným neutrálním pozadím. Světlo, které dopadá na Caravaggiovy obrazy, lze podle Horyny popsat jako „přirozené“ - světlo přichází do tmavého prostoru zřejmě z okna umístěného mimo rámeček obrazu (často vlevo nahoře). V rámci obrazu však světlo získává sakrální charakter –

²⁶⁹ HORYNA 2003, 230.

²⁷⁰ HORYNA 2003, 230.

²⁷¹ HORYNA 2003, 219.

²⁷² HORYNA 2003, 219.

postavy se díky světlu odpoutávají od temného pozadí a pod jeho vládou „ožívají“: „*Takové světlo není pouhým médiem viditelnosti, nýbrž se v dramatických kompozicích jeví jako tajemná, jednající a určující síla. Vztahem k ní jsou charakterizovány i jednotlivé zobrazené postavy, jako světlem zasažené, které jednají v souladu s jeho směřováním, přivracují se k němu, nebo naopak odvracejí.*“²⁷³

Téma sakralizace přirozeného světla bylo podle Horyny rozvíjeno současně také v římské raně barokní architektuře. Jako příklady architektonické kompozice, které pracují s proudem přirozeného světla, jemuž je připisován sakrální význam, uvádí Horyna koncepci hlavního oltáře kostela Il Gesu v Římě (podle projektu Girolama Rainaldiho), nebo uspořádání hlavního oltáře v kostele Sta Maria in Via (patrně podle Francesca da Voltery).²⁷⁴ Svého vrcholu dosáhla práce se směřovaným světlem v tvorbě Giana Lorenza Berniniho. Ten své sochy osvětluje tak, aby zdůraznil jejich plasticitu: do hloubky probraná hmota zadržuje stíny a vypjatý objem sochy odráží záři světla, které se vine po celém jejím povrchu a „vykresluje“ hlavní kontury. Bernini vytváří pro své sochy architektonické rámce, které fungují stejně jako rámy obrazů – omezují pole, které divák může spatřit. Co zůstává mimo toto pole, je pouze tušené, s čímž může umělec záměrně pracovat a gradovat tak napětí výjevu. Do tohoto prostoru vymezeného architektonickým rámem Bernini situuje náboženský výjev. Za architektonicky pojaté kulisy umísťuje okna, které reflektoricky osvětlují sochy – okenní otvor přivádějící do prostoru scény světlo však není viditelný (podobně jako na Carravagiových obrazech.) Vrcholná díla uvedené práce se světlem můžeme najít v kapli Cornaro se sousoším *Vidění sv. Terezie* v kostele sta Maria Vittoria, v kapli Raymondi s výjevem *Extáze sv. Františka* v kostele S. Pietro in Montorio, v kněžišti kostela S. Andrea al Quirinale s výjevem *Umučení a oslavení sv. Ondřeje*, nebo v kapli Altieri se sochou *Blahoslavené Lodovici Albertoni* v kostele S. Francesco a Ripa.²⁷⁵ Architektura a sochařství se v Berniniho pojetí prolínají v umělecký celek, v němž sochy určují divákovo vnímání prostoru – provází ho na jeho cestě interiérem kostela, směřují jeho pohled a doslova „vtahují“ jeho pozornost i kroky ke kaplím, v nichž se odehrávají zázračné výjevy. Berniniho práce se světlem je takřka divadelní: pomocí architektury vytváří Bernini „scénu“, do níž situuje sochy, které pak osvětluje proudem světla, které je směřováno podobně jako světlo z reflektorů. „Reflektory“ (okna přivádějící světlo) nechává Bernini skryté za kulisami. Toto

²⁷³ HORYNA 2003, 220.

²⁷⁴ HORYNA 2003, 221.

²⁷⁵ HORYNA 2003, 221.

„zákulisí“ je však viditelné v exteriéru stavby, kde můžeme nalézt drobné přístavby s okny, které fungují jako „lapače“ světla. Podstatné je, že Bernini světlo záměrně směřuje a že vytváří mělké niky, které světlo zachytávají a odrážejí. Přímou se tak nabízí použít metaforu, že Bernini světlo „tvaruje“. Bernini však navíc kodifikoval i možnost sakralizace světla, kdy je jeho zdroj patrný, jako například v kompozici oltáře s výjevem „*Noli me tangere*“ v kostele S. Domenico e Sisto v Římě, který podle jeho návrhu vytvořil Antonio Raggi.²⁷⁶ V kompozici tohoto oltáře je okenní otvor viditelný, je však rámovaný věncem oblaků s anděly a zlacenými paprsky. Jako kdyby byly zlacené paprsky přímým pokračováním světla přicházejícího oknem do prostoru kaple – takové zdání získává divák, když si prohlíží scénu zaplavovanou „proudy světla z nebes“.

5.8. Zpřítomnění nebeské skutečnosti pomocí zářícího světelného tvaru

Mojmír Horyna popisuje ještě jeden typ světelné kompozice, který se prosadil v poslední čtvrtině 17. století v okruhu pozdní tvorby Giana Lorenza Berniniho a jeho následovníků. Kompozice využívajícího směřovaného proudu světla je vystřídána souvislou zářící atmosférou, jakýmsi „zářícím světelným tvarem“²⁷⁷, který kumuluje v kopulích chrámů a zpřítomňuje nad hlavami návštěvníků nebeský jas. Zatímco kompozice světelného paprsku podle Mojmíra Horyny zprostředkovává divákovi jakýsi „dotek na dálku“ mezi pozemským světem a „nebeskou dálavou“, tak koncepce „zářícího prostorového tvaru“ nebeskou dálavu zpřítomňuje přímo v prostoru kostela – při pohledu na měkké světlo vyplňující prostor kupole se zdá, jakoby nebeská skutečnost sestoupila až na zem.²⁷⁸

Koncepce „zářícího prostorového tvaru“ se objevuje podle Horyny na sklonku 17. století v Římě v díle Antonia Gherardiho a prezentuje ji prostor kaple Avila v bazilice Sta Maria in Trastevere nebo prostor kaple Sta Cecilia v kostele S. Carlo ai Catinari.²⁷⁹ Ve vrcholném baroku byla koncepce „zářícího prostorového tvaru“ rozvinuta iluzivním freskovým malířstvím v podání Pietra da Cortony, Domenica Canutti, Giovanni Battisty Gaudiho a

²⁷⁶ HORYNA 2003, 221–222.

²⁷⁷ HORYNA 2003, 223.

²⁷⁸ HORYNA 2003, 223.

²⁷⁹ HORYNA 2003, 223.

později Andrey Pozza – jakoby se nebesa z iluzivních fresek přelévala do prostoru kostela. Za nejpůsobivější příklady koncepce „zářícího prostorového tvaru“ považuje Mojmir Horyna sakrální stavby Guarina Guariniho v Turíně. V kostele S. Lorenzo a v kapli Sacra Sindone intenzita světla směrem vzhůru stoupá až do závratných výšin zcela naplněných měkkým rozplývavým jasem. Horyna tuto světelnou atmosféru pod vrcholem klenby popisuje jako „zvláštní zónu kumulovaného jasu, která se jeví jako od ostatního prostoru odlišný, svébytný a zároveň stěží uchopitelný tvar“.²⁸⁰ V českém prostředí nalézá Mojmir Horyna koncepci „světelného prostorového tvaru“ především u Jana Blažeje Santiniho. V kostele sv. Jana Nepomuckého je intenzita světla stupňována směrem vzhůru až do prostoru kupole, kde vzniká ozářená zóna, zpřítomňující podle Horyny samotná nebesa. Zatímco světlo v prvním a druhém podlaží je filtrováno přes prostorový věnec kaplí obkružujících centrální válcový prostor kostela, tak ve třetím patře proniká do prostoru pod kupolí přímé sluneční světlo. Jeho zdroj však není patrný, protože rozměrná gotická okna nejsou z prostoru lodi viditelná. Santini divákův pohled směřuje stupňováním intenzity světla až do samotného prostoru kupole, kde však divákův pohled částečně „překrývá“ vyloženou emporou tak, aby okna přivádějící jasné světlo do prostoru lodi zůstala pro diváka skrytá. Podle Mojmira Horyny je tímto způsobem symbolizováno nebeské světlo – zdá se, jakoby světlo vznikalo v prostoru lodi samo od sebe, jako by jeho vznik byl motivován „božskou silou“ a ne pozemskou příčinou. Můžeme uvažovat, jestli nebylo Santiniho cílem zpodobit v tomto prostoru pomocí přirozeného světla („*lumen*“) samotné nebeské světlo („*lux*“), které vyzařuje do lidského intelektu inteligibilní božské ideje. Mojmir Horyna očividně na toto Guariniho pojetí světla při výkladu kostela sv. Jana Nepomuckého na Zelené hoře navazuje: „Světlo tak z hlediska symbolické systematiky barokní estetiky nabývá charakteru nadpřirozené záře.“²⁸¹ Mojmir Horyna dále zdůrazňuje, že světlo v interiéru kostela propojuje vnitřní prostor s vnějším prostorem, protože světelná záře přichází do interiéru kostela z vnějšku. Exteriér zažívá divák jako pocit nekonečna a právě nekonečno směřuje diváka k inteligibilnímu světu: „Dominantní estetickou kvalitou je zde ovšem světlo, které ze všech stran do stavby proniká, které ji jakoby ze všech stran otevírá a které vnitřní prostor propojuje s nekonečnem vnějšího prostoru a jasně „nadpozemského“ původu. Světlo, jako aktivní, dynamická skutečnost je nadřazeno prostoru i hmotě, když obojí proniká a jakoby silou svou silou utváří. Symbolicky pojímané světlo, jako výraz zpřítomňování nadpozemské skutečnosti a Boží síly a vůle, bylo v barokním

²⁸⁰ HORYNA 2003, 224.

²⁸¹ HORYNA 2001a, nepag.

náboženském umění zcela běžné. Vlastním uměleckým obsahem této architektury je tedy zpřítomnění nadpřirozené, onticky vyšší skutečnosti v našem světě a prostoru.“²⁸²

Mojmír Horyna zdůrazňuje, že Santini nepracuje se směřovaným proudem světla, které by na způsob reflektoru prozařovalo temnotu: *„Reflektorický vpád světla do temnoty, známý z kompozic konce 16. a 17. století, se v Santiniho prostorech nekoná. Jeho světlo, nikoli hmotu vymezující prostor proniká, ale jakoby bez odporu prostupuje, vniká do interiéru ze všech stran, sbírá se a umocňuje až k nadpřirozenému jasu. V této vrcholné intenzitě pak prostor již není osvětlený, ale sám zářící, lze ho chápat jako zvláštní světelný tvar. Nadvláda světla nad hmotou, jejímž nejpregnantnějším výrazem je vykrojování hmoty empor v Želivi při dotyku s okny, a geneze prostoru v návaznosti na autonomní tvarovost světla, má svůj myšlenkový předobraz opět v teoretických spisech Guarina Guariniho. Tam je světlost jako zjevnost Boží stvořitelské vůle ontologicky nadřazené veškeré další realitě, která povstává v sestupném řádu skrz ně. Toto světlo je pochopitelně spirituální, nadpřirozené povahy.*“²⁸³

Prozářený prostor v Santiniho sakrálních stavbách interpretuje Horyna jako místo zpřítomnění Boha v pozemském prostoru. Koncepce jednotlivých prostorů je u Santiniho podélných sakrálních staveb často podřízena gradaci k samotnému kněžišti, které představuje pointu stavby: *„Prudce převýšený prostor křížení je sférou otevřených nebes, zpodobených scénou Nanebevzetí P. Marie na ploše kupole, sférou, kde se k Bohu obracíme vzhůru. Mnišský chór je prostorem řeholního života s jeho hlavním obsahem chválení Boha. Kněžiště je pak neomezeným prostorem otevřeným do dálav a zároveň preferovaným centrem všeho světa, místem, na kterém se k nám Bůh přivrací.*“²⁸⁴

5.9. Světelný prstenec vytvářející rozptýlené světlo

Mojmír Horyna definuje dva základní způsoby práce se světlem v architektuře a to *„kompozici pronikání světelného paprsku do temnoty“* a *„kompozici vytvářející zářící světelný tvar“*. K těmto dvěma způsobům práce se světlem bychom mohli přiřadit ještě třetí

²⁸² HORYNA 2001a, nepag.

²⁸³ HORYNA 1998, 181.

²⁸⁴ HORYNA 1998, 291.

druh práce se světlem a to koncepci „světelného prstence vytvářejícího rozptýlené světlo“²⁸⁵. Takovou koncepci nalézáme v české barokní architektuře u Jana Blažeje Santiniho a Kiliána Ignáce Dientzenhofera. Jaromír Neumann popisuje kaple v kostele sv. Máří Magdalény od Kiliána Ignáce Dientzenhofera v Karlových Varech jako jakýsi „světelný obal“: „*Světlo vnikající tu do chrámu nepřímo vytváří zářivou fólii za skeletem základní konstrukce.*“²⁸⁶ U Jana Blažeje Santiniho je tvorba nepřímého světla vázána na tvorbu „prostorových prstenců“ obíhajících jádro stavby, jak ho můžeme nalézt v kostele sv. Jana Nepomuckého na Zelené hoře u Žďáru nad Sázavou, či v kapli Sv. Anny v Panenských Břežanech, ale také v zámku Karlova koruna ve Chlumci nad Cidlinou. Tím, že je světlo propouštěno do centrálního prostoru skrze přidružené prostory a ne přímo, dosahuje Santini atmosféry měkkého rozptýleného světla. Ve fotografickém ateliéru lze takového efektu dosáhnout tím způsobem, že se před reflektory postaví polotransparentní plochy, buď tzv. „softboxy“, či rámy pokryté pauzovacím papírem. Světlo propouštěné přes poloprůhlednou plochu nevytváří ostré stíny, a tak je vhodné k fotografování portrétů. V architektuře vytváří takové světlo ztišenou klidnou atmosféru, a tak může být žádoucí v sakrálních prostorech. Svými kvalitami je toto světlo vhodné pro pozorování malířských děl, protože nevytváří rušivé kontrasty světla a stínu. Z tohoto důvodu použil nepřímé denní světlo Louis Kahn v Kimbelově muzeu ve Fort Worth v Texasu k nasvícení vystavených obrazů. Zasklená štěrbina ve vrchu betonové skořepinové klenby je zde opatřena konstrukcí z hliníkových perforovaných plechů, které částečně filtrují silné texaské slunce a částečně ho odráží vzhůru na povrch betonové klenby.²⁸⁷ Denní světlo je pomocí těchto „odrazných desek“ směřováno na klenbu, kde sklouzává po povrchu klenby a rozprostírá se jemně do celého prostoru galerie. Kahn prý při práci na návrhu prohlásil, že „*místnosti postavené z betonu budou zářit stříbrem.*“²⁸⁸ Povrch klenby je skutečně zabarven do jemné šedé barvy – zdá se, jako kdyby jemný povrch betonu vyzařoval sám zevnitř. Tento efekt, kdy máme pocit, že stavba sama ze sebe vyzařuje, známe také z barokní architektury. Princip tzv. „prostorového obalu“ kdy je do hlavní místnosti přiváděno světlo skrze přiléhající prostory, využil Kahn při projektování synagogy kongregace „Mikhve Israel“ ve Philadelphii mezi lety 1961 a 1972, která však nebyla realizována. Do čtvercového prostoru hlavní lodi mělo být přiváděno nepřímé světlo skrze osm monumentálních válcových věží. Kahnovi

²⁸⁵ Tento koncept je v rámci této podkapitoly pouze naznačený, v budoucím bádání by musel být více konkretizován.

²⁸⁶ NEUMANN 1974, 173.

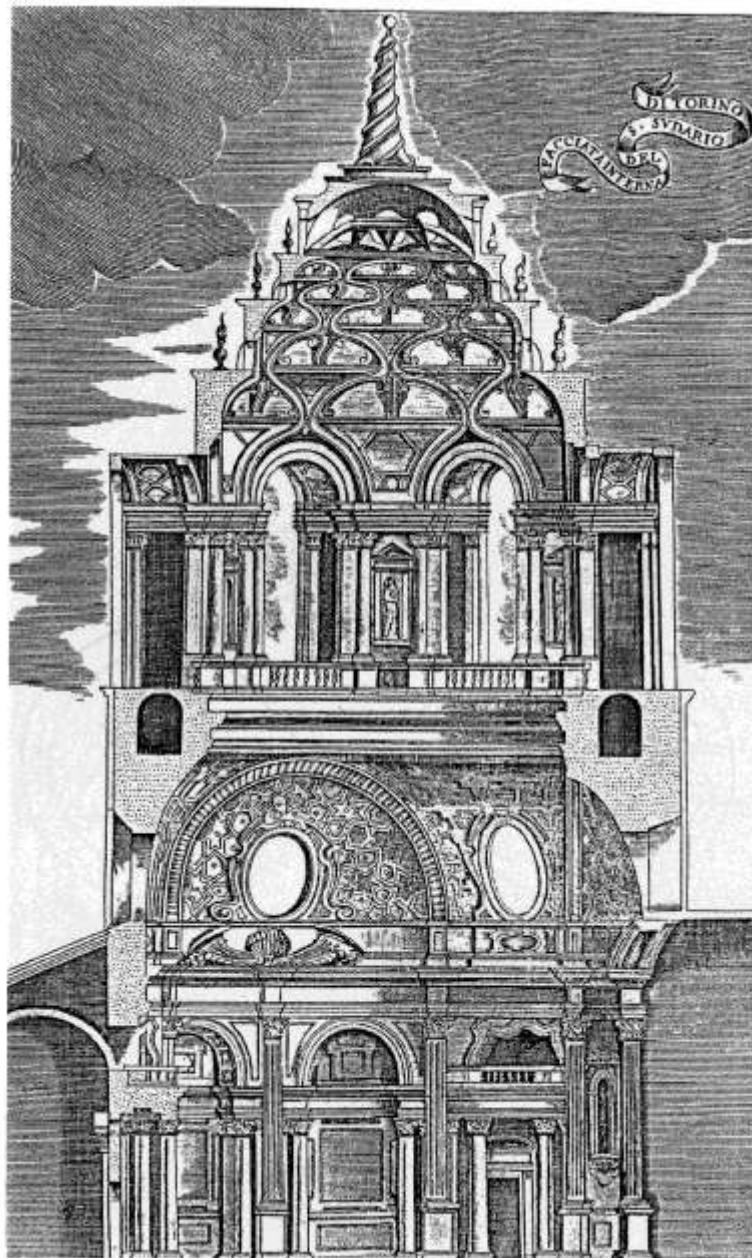
²⁸⁷ CUTTLE 2007, 120.

²⁸⁸ CUTTLE 2007, 119.

asistenti používali při navrhování model, na němž testovali, jakým způsobem tyto věže světlo regulují.²⁸⁹ Zda také barokní architekti používali podobné modely, na nichž si zkoušeli různé světelné koncepce, není známo. Z jejich tvorby je však jisté, že si museli kvality světla uvědomovat a cíleně s nimi pracovat. Už proto, že světlo mělo v baroku symbolický význam. Nepřímé světlo mohlo být vhodné pro symbolizaci inteligibilního nebeského světla, protože vytváří měkkou rozprostřenou atmosféru a protože jeho zdroj není patrný.

²⁸⁹ GRUBER 2009, nepag.

36. Guarino Guarini: kaple Santa Sindone v Turíně, 1657–94

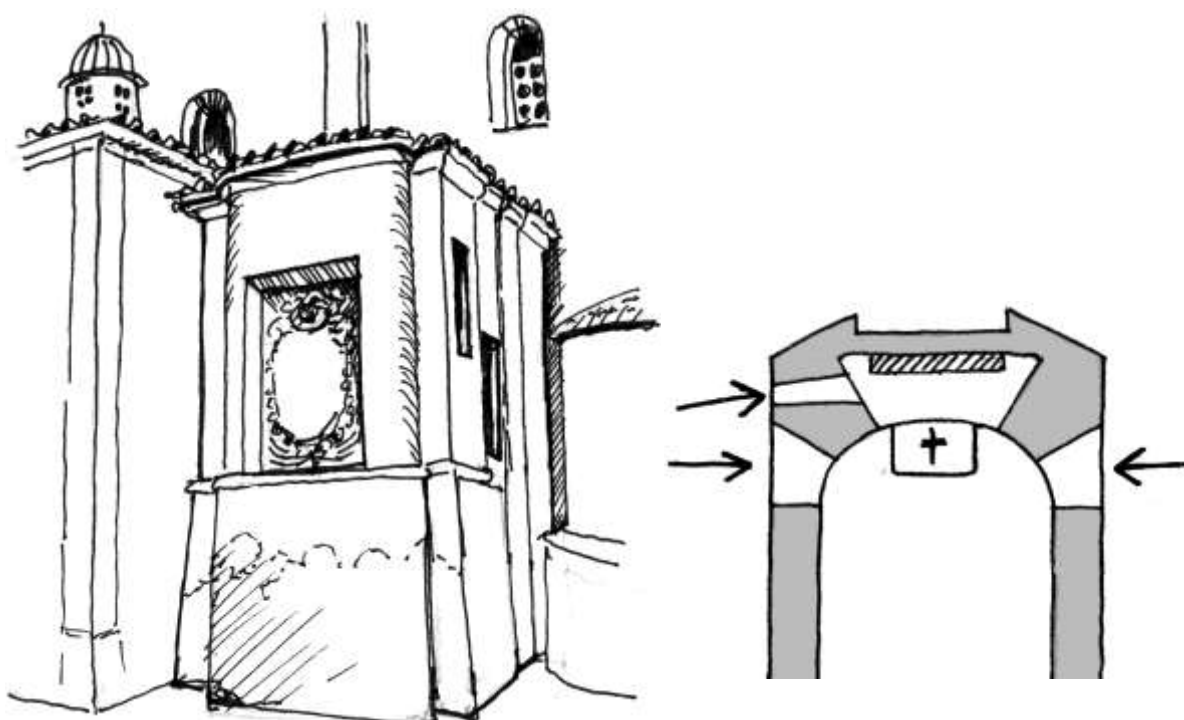


37. Franz Joseph Spiegler: freska Nanebevzetí Panny Marie v klášterním kostele ve Zwiefaltenu, 1751



38. Gian Lorenzo Bernini: Cappella Raimondi v kostele San Pietro in Montorio v Římě, 1642-1646. Sochařský reliéf „Extáze sv. Františka „, od Francesca Baratty

Před edikulou rámuje sochařský reliéf jsou umístěna dvě viditelná okna, díky nimž vzniká v kapli prozářený prostor. Sochařský reliéf je dále bočně nasvícený světlem skrze okno, které je skryté za edikulou. Sochařský reliéf působí jako malba obdařená svým vlastním svitem.



39. Gian Lorenzo Bernini: sousoší „Vidění sv. Terezie“ v kapli Cornaro v kostele S. Maria della Vittoria, 1647-1651. *Fotografie ukazují způsob horního nasvícení sochy skrze okenní otvor, který divák v interiéru kostela nevidí.*



40. Gian Lorenzo Bernini: „Blahoslavená Lodovica Albertoni“ v kapli Paluzzi Albertoni v kostele S. Francesco a Ripa v Římě, 1675. *Světlo dopadající Lodovice Albertoni do tváře přichází z okna, které je skryté za rozevírajícími se stěnami oblouku, který celý výjev rámuje.*



41. Jan Blažej Santini-Aichel: kostel sv. Jana Nepomuckého na Zelené hoře ve Žďáru nad Sázavou, 1719–22, osový pohled na klenbu lodi

V kupoli kostela vzniká prozářená sféra a zdá se, jako kdyby zde světlo vznikalo samo od sebe. Okna, která vpouští do prostoru kostela světlo, jsou totiž skryta za emporou prvního patra. Empora je předsazená do ústředního válcového prostoru a zdá se, jako kdyby se vznášela ve vzduchu. Funguje jako „obrazový rám“ – určuje, co divák spatří a co zůstane jeho očím skryto. „Rámuje“ světlo a přitom skrývá jeho zdroj. Světlo bez viditelného zdroje může být symbolicky interpretováno jako nebeské – jeho příčina nepochází z tohoto světa.



6. Představa „otevřeného“ a „plynouceho“ prostoru: paralela mezi moderní a barokní architekturou

6.1. Metafora „dýchající membrány“ - relativizace stěny v kostele sv. Jana Nepomuckého

Poetické působení barokního prostoru zaujalo Josef Vojvodíka, jak je patrné z jeho nedávno publikovaných myšlenek v knize *Povrch, skrytost, ambivalence* s podtitulem *Manýrismus, baroko a (česká) avantgarda*. Podobně jako jiní autoři i Vojvodík považuje za podstatný rys barokní architektury dojem pohybu, jenž vzniká při jejím pozorování: „V Borrominiho univerzitním kostele sv. Ivo a La Sapienza ztrácí se stěny charakter jednoznačně statické prostorové hranice, jako by se hmota architektonických těles před divákovými očima pohybovala.“²⁹⁰ Právě absence jednoznačné hranice, jež vyvolává jakýsi unikavý dojem a podmiňuje tak ambivalentní čtení uměleckého díla, je pro Vojvodíka základním principem, který nalézá u avantgardní poezie a u barokní architektury. K intuitivnímu srovnání barokního prostoru s českou avantgardní poezií používá Vojvodík metaforu „dýchající membrány“.²⁹¹ Metaforu membrány převzal Vojvodík od Siegfrieda Ebelinga, žáka Bauhausu, který ve svém spise *Der Raum als Membran* razil teorii organické architektury – architektury budoucí, jež se má stát prostorem kontemplanace a transcendence.²⁹² „Cirkulující“, „pohyblivý“ prostor, který je typický pro architekturu Miese van der Roheho, má své počátky dle Fritze Neumeyera právě v Ebelingově spisu.²⁹³ Josef Vojvodík se věnuje srovnání Miesovi vily Tugendhat s kostelem sv. Jana Nepomuckého na Zelené hoře, k čemuž ho inspiroval výrok Václava Richtera: „Tugendhatova vila v Brně od L. Miese van der Rohe je paradigmatická pro interpretaci Santiniho Zelené hory.“²⁹⁴ Pojem „dýchající membrána“ výstižně vyjadřuje relativizaci stěny v kostele sv. Jana Nepomuckého na Zelené hoře. Tento pojem je metaforický v tom smyslu, že přenáší vlastnost typickou pro živý organismus (tedy dýchání) na mrtvou hmotu stavby. Neživá hmota stavby stojí – nehýbe se. Základní vlastností živého organismu je naopak právě pohyb. Když člověk dýchá, jeho hrud' se se zvedá a klesá, v

²⁹⁰ VOJVODÍK 2008, 114.

²⁹¹ VOJVODÍK 2008, 114.

²⁹² VOJVODÍK 2008, 114–115.

²⁹³ VOJVODÍK 2008, 161. Původní citace pochází z publikace: Fritz NEUMEYER: Mies van der Rohe. Das kunstlose Wort. Gedanken zur Baukunst, Berlin 1986, 220–245.

²⁹⁴ RICHTER 1968, 157. : Poznámky k baroknímu umění, in: O barokní kultuře. Sborník statí, (ed.) Milan Kopecký, Brno 1968, 157.

neustále se opakujícím pulsujícím pohybem. Se smyslem pro bohatost jazyka Václav Vojvodík tento motiv různě obměňuje, a tak se „*dýchající membrána*“ proměňuje o stránku dále na „*neohraničený prostor membránovité transparence*.“²⁹⁵ Václav Vojvodík však své metaforické označení nepodkládá přesnou analýzou prostorové koncepce kostela sv. Jana Nepomuckého na Zelené hoře a jeho text se soustřeďuje především na rozbor avantgardní poezie. Lze tento poetický přírůbek použít také při interpretaci vily Tugendhat? „Dýchající membránu“ si lze představit jako proměnlivou, pohyblivou stěnu, která se vlní tak, že není možné přesně určit místo, kde se venkovní prostor stýká s vnitřním. Vila Tugendhat je postavena na principu pevné obálky, v níž jsou umístěny „volně plovoucí“ stěny. Mezi těmito stěnami „protéká“ vnitřní prostor, který není jasně vymezený do jednotlivých „buněk“ ale má spíše jakýsi „plynoucí“ a „proměnlivý“ charakter. Právě tento dojem „otevřeného a zároveň uzavřeného prostoru“ je podle Vojvodíka principem, na němž je vystavěna vila Tugendhat, česká avantgardní poezie a pozdně barokní architektura. Vojvodíkův pokus o sepnutí české avantgardní kultury s barokní kulturou se pohybuje v rovině estetických spekulací vycházejících především z literárních pramenů. Patrná je návaznost na Sedlmayrův přístup k dějinám umění a to především v autorově oblibě v hypotézách – Sedlmayr zdůrazňuje při poznávání úlohu intuice a tvrdí, že uměleckohistorické bádání by nemělo být založeno pouze na faktech. Strukturální analýza, tak jak ji definoval Hans Sedlmayr, zkoumá, jak formální prostředky předávají emocionální obsah uměleckého díla.²⁹⁶ Strukturální analýza se tedy stručně řečeno zabývá tím, jaké pocity v nás dílo probouzí. Podstatné však je, že hypotéze o tom, jaké emoce v nás dílo vyvolává, předchází u Sedlmayera formální analýza stavby. Václav Vojvodík však zakládá své hypotézy na formální analýze, která je v případě architektury značně zjednodušená. Nalézají tak stejný „emocionální“ obsah u staveb, které však představují spíše rozdílný způsob přemýšlení (a rozdílný přístup ke skutečnosti), jak by se ukázalo zjevné, kdyby je autor podrobil pečlivější formální analýze. Princip relativizace stěny nalézají Vojvodík například u kostela Sant'Ivo alla Sapienza a u interiéru paláce La Soubise od Germaina Boffranda, což jsou však stavby, které v rámci barokní architektury představují diametrálně odlišný svět a jež také pomocí své formy vyvolávají zcela odlišné „emocionální“ působení. V obou případech je stěna relativizována zcela odlišným způsobem, což má ve výsledku veliký vliv na to, jaký význam pak budeme ve stavbě nalézat. Vojvodíkův přístup se zcela zásadně liší od přístupu těch historiků umění, kteří vychází z metodologické školy

²⁹⁵ VOJVODÍK 2008,

²⁹⁶ VYBÍRAL 2011, nepag.

založené Vojtěchem Birnbaumem, kladoucí důraz na analýzu formálních aspektů architektury. U Milana Pavlíka, Mojmíra Horyny a Petra Macka je základem poznání uměleckého díla přesná formální analýza stavby. Výklad smyslu stavby je založen na pochycení jejího působení pomocí specifických architektonických prostředků (konstrukce stavby, klenební umění, artikulace stavby pomocí architektonického tvarosloví, práce se světlem, prostorové kompozice). Václav Vojvodík se tolik nesoustředí na působení díla samotného, jako na to, co o díle bylo řečeno – tedy na „druhý“ život díla, odvíjející se již zcela v literárních sférách. Vojvodíkova metoda se však také zásadně odlišuje od přístupu Rostislava Šváchy, který považuje pojem prostoru za konstrukt, vytvořený skupinou několika kunsthistoriků v čele s Augustem Schmarsowem na konci 19. století.²⁹⁷ Pojímání prostoru v moderní architektuře dle Šváchy vychází právě z tohoto konstruktu vídeňské školy umění. Z perspektivy Šváchova názoru bychom o Vojvodíkově úvaze mohli tvrdit, že je založena na vnášení moderního konstruktů do umění barokního, které však takové chápání prostoru vůbec neznalo. Václav Vojvodík ve své knize navazuje na myšlenky Siegfrida Gideona, kterého několikrát v průběhu textu cituje. Právě u Gideona však nalézá Švácha *„nedostatečné rozlišování mezi subjektivními prostorovými představami architektů dávných dob a mezi našimi dnešními vjemy prostoru“* a jeho práci tak považuje za *„metodický lapsus“*.²⁹⁸ Vojvodíkův intuitivní popis barokního prostoru však můžeme chápat jako specifickou odpověď na působení barokní architektury, který podněcuje imaginaci člověka, vyvolává niterné reakce a podminuje poetický, literárně vznosný popis. Vojvodíkova intuitivně vytvořená metafora „dýchající membrány“ přiléhavě popisuje relativizaci stěny v kostele sv. Jana Nepomuckého na Zelené hoře. Protože právě kostel sv. Jana Nepomuckého je klíčový pro interpretaci barokního prostoru také u Mojmíra Horyny a Václava Mencla, pokusím se analyzovat, co tato metafora „dýchající membrány“ může označovat. Budu se soustředit na přesný rozbor prostorové koncepce tohoto kostela a metaforu „dýchající membrány“ dále rozvedu paralelou k utváření stěny v katedrále sv. Víta od Petra Parléře.

Kostel sv. Jana Nepomuckého na Zelené hoře je význačný svým neobvyklým prostorovým uspořádáním. Symbolické sdělení oslavy sv. Jana Nepomuckého je zde umně vtělené do celé struktury stavby, tedy i do prostorového uspořádání. V této části textu se budu věnovat především prostorové koncepci stavby. Z exteriéru je patrný půdorysný tvar hvězdy, kdežto v

²⁹⁷ ŠVÁCHA 2002a, 30–38.

²⁹⁸ ŠVÁCHA 2002a, pozn. 37.

interiéru převládá půdorysný tvar kruhu. Nad tímto kruhem se rozprostírá vnitřní prostor válcového tvaru. Architekt zde pracuje s momentem překvapení: divák na základě podoby exteriéru očekává, že vnitřní prostor bude kopírovat tvar hvězdy, ale ve skutečnosti je tvar vnitřního prostoru odlišný od vnějškové formace stěny. Mojmír Horyna upozorňuje, že exteriér a interiér představují odlišný „*estetický obrazec*.“²⁹⁹ Vnitřní prostor hlavní lodi je válcového tvaru a kolem něj obíhá prostorový prstenec přidružených kaplí. Tento prostorový prstenec je tvořen z kaplí dvojího charakteru: z pěti paprscitých kaplí, které dohromady vytváří tvar hvězdy a z pěti oválných kaplí, které jsou mezi tyto paprscité kaple jakoby vklíněny. Paprscité i oválné kaple, které obíhají základní kruhový půdorysný vzorec, jsou navzájem propojené, avšak cesta skrze ně nesleduje tvar kruhu, ale klikatí se a zalamuje. Není zde jednotná pevná stěna, která by tvar kruhu pevně vymezovala. Prostorový prstenec kaplí utváří zvláštní druh hranice - proděravělý a dutý obal. Kaple se jako jednotlivé buňky navzájem spojují a vytváří jakýsi „buněčný obal stavby“. Jako stěnu můžeme chápat pouze vnější slupku stavby, tedy zeď viditelnou z exteriéru zalamovanou do tvaru hvězdy. V interiéru však vnímáme jako hlavní prostorový tvar válec. V tomto případě se tedy hranicí oddělující vnitřek od vnějšku stává celý prostorový prstenec kaplí obíhající ústřední válcový prostor. Nesetkáváme se zde se stěnou v klasickém slova smyslu, se stěnou plně hmotnou a zcela hermeticky vymezující vnitřek od vnějšku. Buněčný obal kaplí obíhajících vnitřní válcový prostor funguje spíše jako jakási přechodová sféra mezi exteriérem a interiérem. Z prostorového prstence kaplí v prvním a druhém podlaží se v působivém rytmickém střídání otevírají jednou pohledy do interiéru stavby (skrze paprscité kaple) a podruhé do exteriéru (skrze oválné kaple). Třetí podlaží se plně otevírá do exteriéru, a tak je kupole zalita silným slunečním jasnem. Prstenec kaplí zde nevytváří jasný předěl mezi vnitřkem a vnějškem, ale spíše jakýsi pozvolný přechod, v němž vnitřek i vnějšek splývá. Celý kostel je postavený na principu prostoru vloženého do dalšího většího prostoru, přičemž oba prostory se prostupují. Tvar „vnitřního, vloženého“ prostoru lze definovat jako válec. Tento základní prostor je „obešnán“ válcovitými a paprscitými prostory, jež jsou navzájem průchozí. Zjednodušeně lze tedy říci, že základní prostor je zde „obalen“ další vrstvou prostoru. Tento princip nalézáme také v kapli sv. Anny v Panenských Břežanech a to jak v uspořádání celkového prostoru, tak v uspořádání 2 schodišť, vedoucích na emporu. Do každého schodiště je vložen dutý prostor, ve kterém je umístěný oltář – prostor schodů zde stoupajícím pohybem obaluje vnitřní prostor

²⁹⁹ HORYNA 2001a, nepag.

kaple. Motiv „prostorového obalu“ tvořeného z kaplí pak dále v Čechách rozvíjel Kilián Ignác Dientzenhofer. Princip „prostupnosti stěny“ použitý v kostele sv. Jana Nepomuckého může připomínat skeletovou konstrukci gotické katedrály. Zdivo paprscitých kaplí je značně mohutné a vytváří vlastně hlavní konstrukční pilíře stavby, což Václava Richtera vedlo k ztotožnění struktury celého kostela se strukturou gotické katedrály.³⁰⁰ V těchto mohutných úsecích zdiva jsou umístěny malé prostory, takže je přirozené interpretovat tyto špičaté úseky jako kaple, i když bychom je mohly definovat také jako průchozí duté pilíře. Mezi cípy těchto „pilířových kaplí“ jsou zvenku přisazeny oválné kaple, které dosahují výšky 1. patra, zatímco špičaté pilíře probíhají logicky až do posledního patra. Během procházky po empoře v prvním patře se člověk někdy ocitá na vnitřní straně těchto pilířů a někdy se naopak nachází na jejich venkovní straně, a to když prochází do prostoru oválných kaplí. Přestože se tedy člověk po celou dobu své procházky po empoře nalézá skutečně *fyzicky* vevnitř stavby, jeho cesta se *obrazně řečeno* klikatí střídavě „ven“ a „dovnitř“ vzhledem k hlavním konstrukčním pilířům kostela. Tuto interpretaci také podtrhuje způsob světelné režie v úrovni empory. Okna přivádějící světlo zvenku jsou umístěna v oválných kaplích a zprostředkovaně přes tyto kaple je pak světlo vedeno do vnitřního prostoru kostela. V prostorech, které jsou vzhledem k hlavním konstrukčním pilířům „venku“, je tedy více světla, zatímco v prostorech, které jsou vzhledem k hlavním konstrukčním pilířům „uvnitř“, pak intenzita světla klesá. Tomu odpovídá světelná atmosféra interiéru: temnější úseky oken obracející se do „špičatých“ kaplí uvnitř hlavních konstrukčních pilířů stavby se střídají s prozářenými úseky oken, jež vedou do oválných kaplí.

Zprůchodnění pilířů nám může připomenout původní řešení triforia na Pražské katedrále – tedy ještě před dostavbou, během které byly průchody v pilířích zastavěny kvůli větší stabilitě katedrály. Rozpohybování stěny a následná relativizace vztahu „venku“ a „vevnitř“ nám může připomenout zase řešení okenních výklenků v úrovni horního triforia katedrály, na nichž Vojtěch Birnbaum definoval svůj „barokní princip v gotické architektuře“.³⁰¹ V katedrále jsou bysty panovnického rodu a bysty Nebeského Jeruzaléma umístěny na pilířích ve dvou úrovních – v tzv. dolním (vnitřním) a horním (vnějším) triforiu. V ikonografickém programu katedrály bylo důležité, aby byly bysty panovnického rodu přímo vztaženy k bystám Nebeského Jeruzaléma a proto měly být vůči sobě umístěny na pilířích na stejné ose, zároveň

³⁰⁰ RICHTER 1966, 33.

³⁰¹ BIRNBAUM 1941.

se však měly bysty Nebeského Jeruzaléma nacházet blíže k nebi – tedy v exteriéru stavby, kde by zároveň katedrálu obrazně řečeno chránily.³⁰² Takový ikonografický program (jak se domnívá Klára Benešovská) měl za následek originální řešení stěny v horním triforiu, kde se stěna pomocí malých okenních výklenků prolamuje dovnitř stavby, a tak se bysty Nebeského Jeruzalému nalézají neočekávaně na vnějšku katedrály. Dochází zde tak k zajímavému prostorovému paradoxu, a to že bysty panovnického rodu a bysty Nebeského Jeruzaléma, které jsou na pilířích umístěny na stejné ose, se v případě horního triforia nalézají venku, zatímco bysty dolního triforia se nalézají uvnitř. Taková relativizace stěny nám může připomenout zvláštní prolínání vnějšku a vnitřku v kostele na Zelené hoře od Santiniho. Je ovšem hypotézou, jestli se Santini uspořádáním katedrální stěny sv. Víta inspiroval. Přesto nám taková paralela může pochopit možnosti relativizace pevné hranice mezi vnějším a vnitřním prostorem.

6.2. Sigfried Giedion a jeho paralely mezi barokní a moderní architekturou: důraz na časové prožívání architektury

Paralelám mezi moderní a barokní architekturou se v zahraničí věnoval Sigfried Giedion, švýcarský historik umění narozený v Praze roku 1888 a generální tajemník CIAM.³⁰³ Vystudoval v Mnichově u Heinricha Wölfflina a před druhou světovou válkou odešel do Ameriky, kde učil na prestižní Harvardské univerzitě v Massachusetts. (Zde také učil od roku 1951 na Institutu technologie.) Mezi jeho nejvlivnější publikace patří knihy *Space, Time and Architecture: the Growth of a New Tradition* z roku 1941 a *Mechanization Takes Command* z roku 1948. V prvně zmíněné knize představuje Giedion vývoj architektury od renesance až do 60. let 20. století. (První vydání knihy vyšlo sice v roce 1941, ale v pozdějších vydáních Giedion vývoj architektury doplnil až do 60. let.) Hlavním východiskem knihy je moderní architektura a její pojetí prostoru. Předchozí etapy architektury chápe Giedion jako vývojové předstupy vedoucí k naplnění prostorového konceptu moderní architektury. Ten se stává nejvyšší možnou dosažitelnou metou architektonického vývoje a podle Giediona je charakteristický důrazem jak na modulaci objemů, tak na práci s vnitřním prostorem. Vývoji prostoru se Giedion věnoval v knize *Architecture and Phenomena of Transition*. Giedion se snaží obhájit modernistický koncept architektury tím, že poukazuje na sepetí moderní

³⁰² BENEŠOVSKÁ 1999, 73.

³⁰³ GIEDION 1971 / GIEDION 2008.

architektury s historickou architekturou. Poukaz na tradici se tak stává nástrojem legitimizace moderní architektury. Mnoho Giedionových postřehů ohledně historické architektury dává smysl právě v tomto kontextu, ale samy o sobě neobstojí a ukazují se jako značně zjednodušené.³⁰⁴ Jako problematické se ukazuje například Giedionovo srovnání Leibnitzových myšlenek s výtvarným řešením zahrad ve Versailles.³⁰⁵ Giedion nalézá u obou princip nekonečnosti, ale dále za toto zkratkovité srovnání nejde. Toto značně intuitivní srovnání však nalézá své oprávněné místo v Giedionově epickém projektu obrany modernistické architektury. Za charakteristický rys baroka považuje Giedion prolínání uměleckého počínání s dobovými vědeckými myšlenkami. Za klíčovou postavu baroka proto Giedion považuje Guariniho – matematika, teologa, architekta a vědce. Právě propojení architektury s vědou je podle Giediona klíčové také pro moderní architekturu³⁰⁶, a tak se Guarini v jeho očích stává prorokem moderní architektury. Z této perspektivy se i zkratkovité srovnání Versailleských zahrad a filosofie Leibnitze jeví především jako pokus o ukotvení moderní architektury v historii.

Giedion nahlíží minulost jako klíč k dnešnímu stavu architektury, aniž by se snažil pochopit konkrétní cíle historické architektury vyrůstající z konkrétní společenské situace. V případě barokní architektury tak opomíjí náboženské určení těchto staveb. Giedion sleduje především formální uspořádání architektury. Z jeho spisů lze odvodit názor, že forma nese určitý neměnný význam nehledě na historickou situaci. Borrominiho spirálu na kostele Sant'Ivo alla Sapienza srovnává s Tatlinovou Věží internacionály, více úrovněové uspořádání barokního náměstí Piazza del Popolo s kresbou prolínajících se horizontálních a vertikálních plánů od van Doesburga z 20. let 20. století³⁰⁷, pilíře Maillartova mostu přes řeku Arve z 30. let 20. století s geometrickými postavami na dypilské váze ze 7. století před Kristem³⁰⁸. Pantheon v Paříži započatý roku 1757 srovnává Giedion s pavilonem na světové výstavě v Paříži z roku 1889 a v obou stavbách nachází princip eliminace a "proděravění" stavební hmoty.³⁰⁹

Giedion vyhledává napříč dějinami křivkově koncipovanou architekturu, aby ukázal na paralelu mezi barokní a moderní architekturou: od Borrominiho architektury podle něj vede

³⁰⁴ VAN BEEK 2011, 41.

³⁰⁵ GIEDION 2008, 42/GEORGIADIS 1993 142.

³⁰⁶ VAN BEEK 2011, 35/GEORGIADIS 1993, 99.

³⁰⁷ GIEDION 2008, 154–155.

³⁰⁸ GIEDION 2008, 465.

³⁰⁹ GIEDION 2008, 158.

cesta přes Lansdowne Cerescent Bath z konce 18. století až ke Corbusierovu návrhu mrakodrapů v Algiers roku 1931.³¹⁰

Pro definici prostorového konceptu moderní architektury používá Giedion také pojem „časoprostor“ („space-time“). Giedion tento pojem používá v souvislosti s analýzou vnímání Corbusierovy architektury – tu není možné obsáhnout pouze z jednoho úhlu pohledu, ale člověk ji musí zažít v čase (při pohybu samotnou stavbou a jejím okolím): *„Je nemožné obsáhnout vilu Savoie pohledem z jednoho místa a to doslova; je to konstrukce v časoprostoru. Tělo domu bylo vyhloubeno ve všech směrech: zeshora a zezdola, z vnitřku a z vnějšku. Průřez v jakémkoli místě ukazuje vnitřní a vnější prostor jak se neoddělitelně prostupují.“*³¹¹

Giedionova definice Corbusierovy architektury odpovídá tomu, jak svou tvorbu vnímal samotný Le Corbusier. Ten také zdůrazňoval, že vnímání architektury probíhá v čase a prostoru, což vyjádřil například, když poukazoval na souvislost mezi architekturou a hudbou:

*„Je to stejný druh dění, které probíhá v čase a prostoru. Hudba se rozvíjí v průběhu času a architektura se rozvíjí i v prostoru... A v časech, protože architekturu nevnímáme najednou; vnímáme ji postupně, jak jí procházíme, jak se otáčíme. Člověk má oči vpředu a ne kolem hlavy, a má oči zhruba metr šedesát nad zemí, což je pro pozorování architektonických děl rozhodující; a právě to je klíč, klíč k tomu, jak architektonické dílo koncipovat.“*³¹²

Jednou z hlavních charakteristik prostorového konceptu „space-time“ je podle Giediona prolínání vnějšího a vnitřního prostoru. Předstupně takového chápání prostoru nalézá Giedion už u Borrominiho – ten však vzhledem ke konstrukčním možnostem doby nemohl prolínání vnitřního a vnějšího prostoru plně dosáhnout, a tak jeho stavby zůstávají pouhým náznakem tohoto konceptu. Idea naznačená v Borrominiho kostelech mohla být podle Giediona plně realizována až s nástupem moderních technologií (stavbou Eiffelovy věže v roce 1886):

„Borromini se dostal v některých svých pozdně barokních kostelech velice blízko k tomu, aby dosáhl prolínání vnitřního a vnějšího prostoru. Toto prolínání bylo poprvé realizováno v naší epoše a to pomocí metod moderního inženýrství - stavbou Eiffelovy věže v roce 1889. V pozdních dvacátých letech se stalo možné uskutečnit prolínání vnitřního a vnějšího prostoru i

³¹⁰ GIEDION 2008, 159.

³¹¹ GIEDION 2008, 529.

³¹² KOLÍBAL 2003, 18–19.

*v obytných domech. Tato možnost byla latentně přítomná již v systému skeletové konstrukce, ale musela být použita způsobem, jaký ji používal Le Corbusier: ve službách nového konceptu prostoru. To je to, co myslel, když architekturu definoval jako „construction spirituelle“.*³¹³

Corbusier přiřazuje architektuře transcendentální význam – ten rovnocenně přiřazuje hmotným prvkům - „construction spirituelle“ (spirituální konstrukce) i nehmotným, tedy prostorovým - „L'Espace Indicible“ (neuchopitelný prostor). Tento pojem Corbusier definoval v roce 1946 v článku L'Espace Indicible v lednovém vydání časopisu L'Architecture d'Aujourd'hui a poté ho otiskl v roce 1948 jako předmluvu v knize New World of Space, vydané v New Yorku. (Text byl pak znovu otištěn v Modulorovi z roku 1950 a v Modulorovi II z roku 1955). Podle Corbusiera je funkcí prostoru estetická emoce - určité prostorové uspořádání má schopnost v divákovi vyvolávat emoční reakce. V reakci na prostorové uspořádání může člověk zakusit pocit transcendence a zázrak nepopsatelnosti prostoru. K vytvoření tohoto pojmu inspirovala Le Corbusiera kubistická avantgarda. Podstatný pro vznik tohoto pojmu byl také Le Corbusierův prožitek při pozorování Akropole v Athénách – pohled na krajiny a ruiny antických památek v něm vyvolal intenzivní pocit vznešenosti a hrůzy.³¹⁴ Anthony Vidler poznamenává, že pocit „neuchopitelnost místa“ je vlastně ve své povaze náboženský a odvolává se na Corbusierova slova: „Nejsem si vědom zázraku víry, ale často zažívám zázrak nepopsatelnosti prostoru....“³¹⁵

Pocit „vznešenosti a hrůzy“, který Le Corbusier zažil při pohledu na monumentální tklivou krásu rozpadajících se antických staveb, odpovídá charakteristice „posvátna“, jak ji vypracoval zakladatel fenomenologie náboženství Rudolf Otto.³¹⁶ Pomocí kategorie „posvátna“ se snaží Rudolf Otto postihnout momenty zvláštního druhu, které se vymykají racionalitě a které představují „arréton – ono nevýslovné“. Toto „nevýslovné“ zaznívá z textů mystických básníků, kteří se pokouší přiblížit k Bohu – ten vše transcenduje a je neskonale odlišný od všeho, co známe - proto každá lidská snaha o jeho uchopení je nemožná. Rudolf Otto zdůrazňuje, že „ono nevýslovné“ nelze plně definovat v pojmech. Proto lze popsat pouze fenomény posvátna - tedy způsob, kterými se posvátno vyjevuje, ale nelze popsat posvátno samotné. Toto „nevýslovné posvátno“ tvoří podle Otta základ všech náboženství. Fenomény, kterými se posvátno projevuje, nazývá Otto „momenty“. Jedním z momentů, kterými se

³¹³ GIEDION 2008, 529.

³¹⁴ VIDLER 2000, 53.

³¹⁵ VIDLER 2000, 54–55.

³¹⁶ OTTO 1998.

posvátno projevuje, je podle Otta „*mysterium tremendum*“ - „*pocit tajemného úděsu*“.³¹⁷ Tento pocit, který podle Otta vyzařuje z náboženských staveb a chrámů, se může stát „*tichým zachvěním a zamlknutím tvora před – ano před čím?*“³¹⁸ Na tuto otázku Otto odpovídá: „*Před tím, co je nade vším stvořením jako nevýslovné tajemství.*“³¹⁹ To, co zažil Corbusier při pohledu na Akropoli, mohlo být právě takové „*mysterium tremendum*“ - pocit posvátna doprovázený pocitem hrůzy z neznáma, které člověk nemůže myšlenkově uchopit. Corbusier tento intenzivní zážitek přetavil v osobní mysticky laděný koncept „nepopsatelného prostoru“. Prožitek, který Otto popisuje, se neomezuje pouze na náboženství. Ve všeobecné rovině se jedná o prožitek z neznáma, který člověk zažívá tváří v tvář světu, který nelze plně proniknout. Le Corbusier jako emotivně laděný umělec byl schopen takový prožitek reflektovat a vtělit ho do svých staveb. V tom je možné vidět paralelu mezi Corbusierovou architekturou a architekturou barokní – obě mají schopnost pomocí prostorového a světelného uspořádání vyvolat v divákovi intenzivní zážitek neznáma, který ho plně přesahuje.

6.3. „Křivková“ architektura 20. století a její vztah k barokní architektuře – hledání alternativy k modernistické „krabici“

V roce 1967 se konalo v Montrealu Expo, na němž proběhla konference nazvaná „Člověk a jeho svět“ (v originále „Terre des Hommes“). Konference se účastnila řada renomovaných odborníků z různých oblastí (ekonomové, politici, fyzici, astronomové, inženýři, lékaři, vědci). Obor architektury reprezentoval Bruno Zevi, který zde přednesl řeč s provokativním názvem: „Architektura 1967 – pokrok nebo úpadek?“³²⁰ Hned v úvodu přednášky Zevi posluchače upozornil, že rok konání Expa se překrývá s výročí smrti Francesca Borrominiho v roce 1667. Zevi představil Borrominiho jako geniálního umělce, který spáchal sebevraždu poté, co jeho inovativní návrhy nenašly pochopení u publika. Podle Zeviho byl Borrominiho osud podobný Michelangelově umělecké dráze, jehož architektonické návrhy byly pochopeny až o čtyři století později moderní architekturou. Po revolučních výbojích manýristické a barokní architektury se totiž architektura vrátila zpět ke konvenčním modelům. Tato situace připomínala Zevimu vlastní vývoj moderní

³¹⁷ OTTO 1998, 26.

³¹⁸ OTTO 1998, 26.

³¹⁹ OTTO 1998, 26.

³²⁰ PAPAPETROS 2011, nepag.

architektury.³²¹ Plynulé a uvolněné formy architektury 20. a 30. let byly podle Zeviho nahrazeny v 50. a 60. letech konvenčními monumentálními stavbami připomínajícími „krabice“. Takový vývoj nacházel Zevi jak u Miese a Gropia, tak i u „organičtějšího“ Alvara Aalta. Podle Zeviho si jedině Wright dokázal udržet inovativní přístup po celý život a nesklouzl ke konvenčnímu konceptu architektury. Také Corbusier nebyl Zevim do této regresivní tendence moderní architektury započítán, a to díky tomu, že se mu povedlo opustit racionalismus jeho staveb z 20. let ve prospěch svobodně formované tvorby jeho poválečných staveb (příkladem budiž kaple v Ronchamp). V rámci své přednášky srovnával Zevi Wrightovu křivkově koncipovanou architekturu s Borrominiho radikálně dynamickými stavbami. Rozčarování ze současného stavu vedlo Zeviho k nostalgickému nahlížení do minulosti, v níž se snažil najít klíč k řešení krizové situace moderní architektury. Je však příznačné, že již v baroku se umělci obraceli do minulosti a snažili se skrze ni pochopit vlastní dobu. Antika byla v baroku nahlížena jako „zlatý věk“ kultury, vedle kterého se přítomnost nutně jevila jako úpadková. Bruno Zevi naopak považoval za zlatý věk architektury baroko a ze slov jeho přednášky tak nutně zazníval „teskný tón“ hledání ideální podoby architektury.

Někteří čeští architekti hledají v baroku alternativu k ortogonálnímu pojetí architektury podobně jako Bruno Zevi. V porevoluční době se v české architektuře otevřeli nové nečekané možnosti – například v podobě křivkově koncipované architektury. Ta se však projevovala spíše ojediněle a hlavní proud české porevoluční architektury se soustředil na tvorbu strohé a minimalistické architektury. Rostislav Švácha tuto tendenci shrnul ve své knize *Česká architektura a její přísnost*, mapující vývoj české architektury v letech 1989 – 2004 v katalogu padesáti vybraných staveb.³²² V úvodu se Švácha věnuje teoretické formulaci fenoménu tzv. „přísnosti“ v české architektuře, jehož kořeny vidí v české moderně a funkcionalismu. V katalogu padesáti staveb pak uvádí i ty realizace, které z tohoto konceptu zřetelně vybočují. Skrze pochycení odlišnosti těchto staveb vůči převládající tendenci se Šváchovi daří přesněji definovat svůj teoretický konstrukt české přísnosti. Pro architekty, kteří chtěli do světa pravých úhlů a přímek „české přísnosti“³²³ vnést hru křivek a volně vedených linií, se barokní architektura mohla stát ospravedlněním jejich vlastního architektonického

³²¹ PAPAPETROS 2011, nepag.

³²² ŠVÁCHA 2004b.

³²³ ŠVÁCHA 2004b.

výrazu. V Praze, která je díky mimořádně velikému souboru historických staveb citlivá na jakékoli výrazné změny, vyjadřuje odkaz na baroko návaznost na historii místa a stává se tak svým způsobem argumentem proti případným výtkám památkové péče. V argumentaci s památkovou péčí použil odkaz na baroko Vlado Milunič, Jan Kaplický a Jan Šépka. Přestože Jan Kaplický a Vlado Milunič zmiňují jako inspiraci dynamického tvaru svých staveb spíše ženské tělo, rozhodli se být při dodatečném výkladu svého díla více kontextuální, patrně právě vzhledem k historickému prostředí. O smyslnosti jako svém hlavním inspiračním zdroji píše Kaplický ve svých esejích publikovaných pod názvem *Album* v roce 2005.³²⁴ Vlado Milunič se na krásu ženské postavy odvolával při koncepci podoby Tančícího domu v Praze na Rašínově nábřeží. V prvotních skicích Vlada Miluniče k Tančícímu domu se objevuje ženská postava s vypjatým poprsím, československá Jean d'Arc, symbolizující dle autora energii revoluce.³²⁵ V době, kdy už Milunič spolupracoval na stavbě s Gehrym, však zdůraznil v autorské zprávě především sepnutost stavby s historickými slohy. Energií formující tělo stavby se stává přítomnost okolního historického prostředí: „*Praha jako převážně barokní město indukovala do budovy silný náboj dynamického pohybu.*“³²⁶ V roce 2005 si už je Vlado Milunič touto návazností na baroko zcela jistý a prohlašuje, že Tančící dům „*je v podstatě barokní*“.³²⁷ Tančící dům rozpoutal v době svého vzniku debatu, jestli má stavba právo překračovat regulační podmínky. Odborníci stavbu zpočátku kritizovali, je však nutno říci, že tak nečinili pouze z důvodů urbanisticko-památkářských. Na negativním přijetí domu měla vliv i nepsaná doktrína modernistické architektury. Tančící dům se svou dynamickou formou programově vymyká koncepci „přísné a racionalistické“ architektury, kterou ve své tvorbě realizovali porevoluční architekti navazující na meziválečnou funkcionalistickou tvorbu.³²⁸ Silnou tradici moderní architektury uvádí Švácha jako hlavní důvod toho, proč byl Tančící dům kritizován světově uznávanými architekty a odborníky (např. Kennethem Framptonem).³²⁹ Na Tančícím domě je zarážející nesoulad mezi dynamicky zpracovaným pláštěm a pravoúhlým členěním vnitřního prostoru. Absenci vnitřního prostorového řešení suplovala v roce 1996 Jiříčná uspořádáním svých křivkově pojatých interiérů. „*Jsem sochař a střeva mých soch mě nezajímají!*“, shrnul svůj přístup Gehry.³³⁰ Hmota Tančícího domu je

³²⁴ KAPLICKÝ 2005.

³²⁵ MILUNIČ 1991, 5.

³²⁶ GEHRY/MILUNIČ 1993, 14.

³²⁷ HERZÁN 2005, nepag.

³²⁸ ŠVÁCHA 2004 b, 48–55.

³²⁹ ŠVÁCHA 1996, 23.

³³⁰ HVÍŽDALA 2011, 126–128.

tvarována vzhledem k místu, které na nábřeží zaujímá³³¹ a pro její vnímání je podstatný exteriér. Stavba je utvářena zvenku dovnitř - vnitřní prostory byly druhotně vloženy do volně modelovaného těla stavby, u něhož hrála při navrhování hlavní roli především vnější plasticita. U barokních dynamických kostelů je pomocí křivek plasticky formulovaný i vnitřní prostor. Zřejmě to byl tento rozdíl, který vedl Mojžíra Horynu k pejorativnímu označení stavby jako „*karoserie*“³³² - stavba se soustřeďuje pouze na vizuální stránku svého obalu – fasády. Můžeme si myslet, že stavba je povrchní, protože rezignuje na řešení vnitřního prostoru. Skutečností však zůstává, že poutavá vizualita vytváří z Gehryho staveb ikony. Jeho sochařsky ztvárněné stavby fungují jako pomníky – monumenty města. Dům se stal symbolem revoluce i přes to, že jeho administrativní funkce takovému významu neodpovídá. Petr Kratochvíl nakonec přijal realizovanou stavbu za svou s tím, že unikátní sochařské dílo může výjimečně narušit kontext jednotné zástavby.³³³

Na baroko se odvolával také architekt Jan Kaplický, když jako inspiraci pro organický tvar Národní knihovny uvedl kromě podmořských živočichů a pohraničních bunkrů pražské baroko, které „*je taky takové kulaté*.“³³⁴ Kaplický hledal v baroku alternativu k převažující minimalistickému ortogonálnímu pojetí architektury podobně jako Bruno Zevi: „*Krabice je jen jeden intelektuální názor na věc*“³³⁵, shrnul lapidárně Jan Kaplický svůj názor na tzv. „*přísnost*“ české architektury, vycházející z funkcionalistické tradice. „*Gotická katedrála také nemá prostor zakončený ortogonálně, rovným stropem. Barokní dům také ne*.“³³⁶ Zajímavé je, že Kaplický měl potřebu dovolávat se na baroko právě v českém prostředí, kde je tradice křivkově koncipované barokní architektury silná – v Anglii by takový odkaz ztrácel smysl. Jako východisko své tvorby uvedl baroko i Jan Šépka, a to v souvislosti se svým studentským návrhem přemostění Jeleního Příkopu. Snaha osvětlit elegantní křivkový tvar mostu kontextem místa byla tak silná, že autor kromě barokních staveb uvedl jako inspirační zdroj i Plečnikovu architekturu.³³⁷ Baroko považuje za inspirační zdroj své tvorby také Zdeněk Fránek – u něj však má návaznost na baroko niternější vztah a nelze ji interpretovat pouze jako argument vůči výtkám památkové péče, jako například v případě Šépkova

³³¹ GEHRY/MILUNIČ 1993, 14.

³³² Ústní sdělení 2007.

³³³ KRATOCHVÍL 1998, 11.

³³⁴ NOVÁ 2007/KAPLICKÝ 2007.

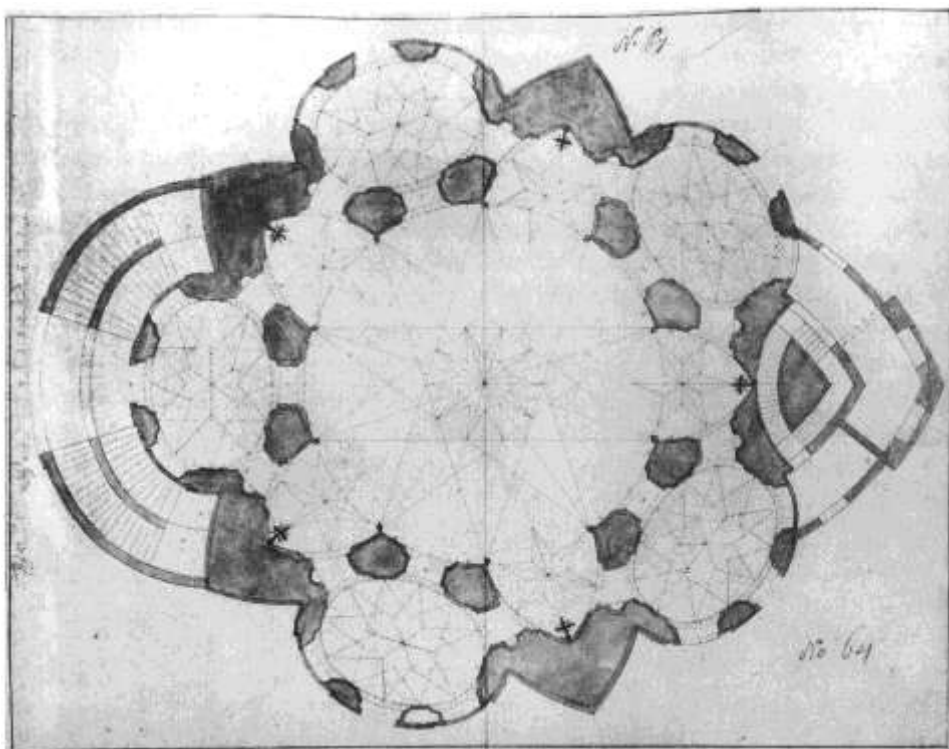
³³⁵ KAPLICKÝ/MITÁŠOVÁ 2005, 2.

³³⁶ KAPLICKÝ/MITÁŠOVÁ 2005, 2.

³³⁷ ŠÉPKA 1995, 5–6.

přemostění Jeleního příkopu. Forma Fránkových staveb se pohybuje od čistě pravoúhlé architektury až k volně plynoucímu tvaru křivkově koncipovaných staveb – Fránek však formu architektury vždy volí podle potřeb místa a také podle cíleného reprezentativního (symbolického) vyznění. Právě pro tuto bohatost a nejednoznačnost formálního projevu má Fránek trochu problém zařadit se mezi současné architektonické tendence.

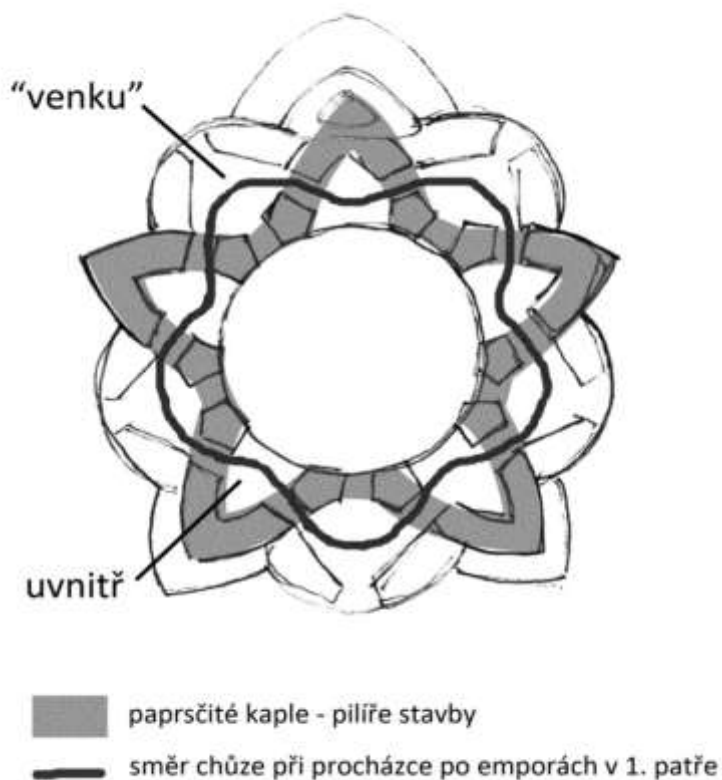
42. Jan Blažej Santini-Aichel: půdorys kostela sv. Jana Nepomuckého na Zelené hoře ve Žďáru nad Sázavou, 1719, kresba a rys inkoustem na papíře – lavírováno. Moravská galerie v Brně, kolekce kresby, B 14813



43. Jan Blažej Santini-Aichel: kostel sv. Jana Nepomuckého na Zelené hoře ve Žďáru nad Sázavou, 1719–1722, schéma prostorového uspořádání

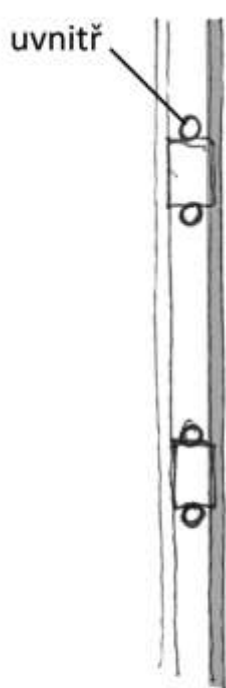
Interpretace prostoru jakožto „dýchající membrány“, která naznačuje relativizaci vnitřního a vnějšího prostoru.

Pokud budeme chápat oválné kaple jako dodatečně připojené, zatímco paprsčité kaple jako základní tektonickou soustavu kostela, pak se návštěvník při procházce po emporách střídavě ocitá uvnitř a vně kostela (obrazně řečeno).



44. Petr Parléř: Katedrála sv. Víta v Praze, od 1356, schematický řez horním a dolním triforiem

Schéma ukazuje umístění byst, které se v dolním triforiu nachází uvnitř stavby a v horním triforiu vně stavby. Posunutím skleněné stěny v místech výklenků v horním triforiu zde dochází k relativizaci vnitřního a vnějšího prostoru.

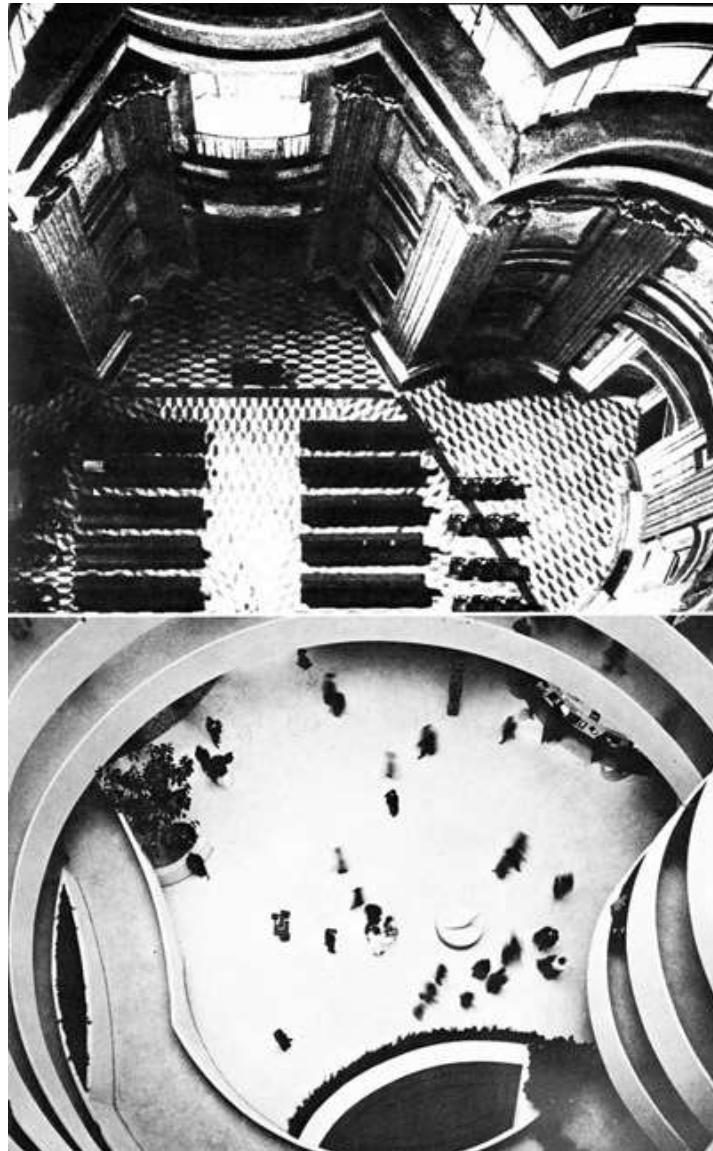


dolní triforium
také zvané vnitřní

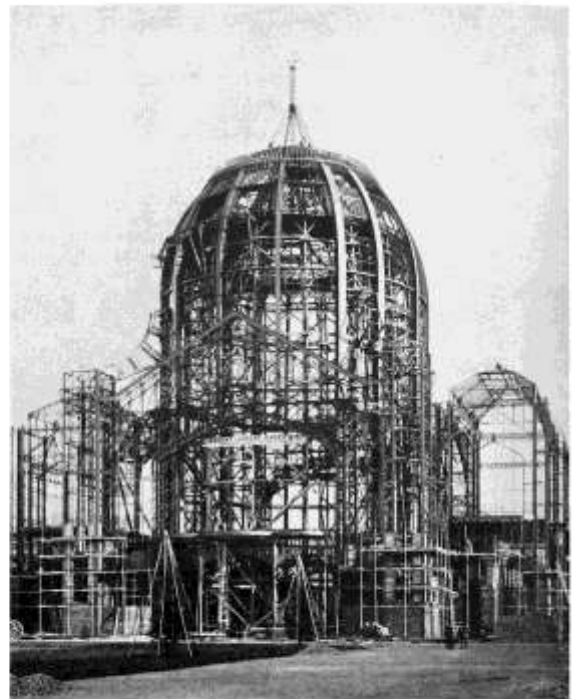
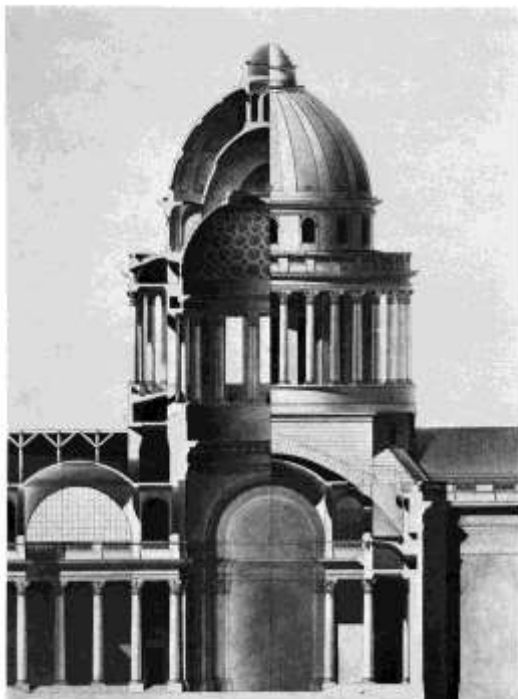


horní triforium
také zvané vnější

45. Bruno Zevi: srovnání staveb Sant'Ivo alla Sapienza v Římě od Francesca Borrominiho a Guggenheimova musea v New Yorku od Franka Lloyda Wrighta z knihy: „Architettura e Storiografia: Le matrici antiche del linguaggio moderno“, Turin: Einaudi, 1974



46. Sigfried Giedion: srovnání Pantheonu v Paříži (započato 1757) a pavilonu na světové výstavě v Paříži (z roku 1889), z knihy „Architecture and the Phenomena of Transition“, Cambridge 1971



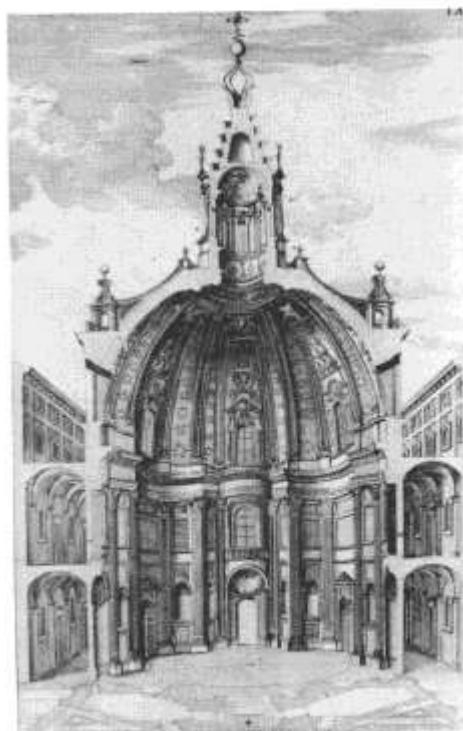
47. Sigfried Giedion: srovnání projektu Věže internacionály (z roku 1920) od Vladimira Tatlina a kostela Sant'Ivo alla Sapienza (z let 1642–1650) od Francesca Borrominiho, reprodukce z knihy *Space, time and architecture*, 5. revidované vydání 2008 (první vydání z roku 1941)

Lucerna kostela Sant'Ivo alla Sapienza je formována do tvaru spirály, což Giediona vedlo ke značně zjednodušenému srovnání této stavby s Tatlinovou Věží internacionály. Giedion nalézá v obou stavbách dojem pohybu, který prochází celým tělem architektury.



52. TATLIN. Project for a monument in Moscow, 1920. This, like the Eiffel Tower and some other monuments of our time, is a contemporary realization of the urge toward the interpenetration of inner and outer space.

53. FRANCESCO BORROMINI. Sant'Ivo, Rome. Section through interior.



7. Důraz na přítomné prožívání barokního architektonického prostoru

7.1. Přítomné prožívání barokního architektonického prostoru a metaforický popis

Rostislav Švácha ve svém článku *Architekti zaspali - Prostor jako konstrukt historiků umění 1888 – 1914*³³⁸ nastínil tezi, že pokud nedisponujeme patřičným pojmem k uchopení reality, nemůžeme s danou realitou ani zacházet – o prostoru nemůžeme přemýšlet, pokud nemáme k dispozici slovo „prostor“, které tuto skutečnost označuje. Patřičný pojem nám totiž umožňuje o dané realitě uvažovat a klást si otázky: „Co to prostor je? Co to prostor znamená?“ Ze Šváchova článku však také implicitně vyplývá, že když nedisponujeme pojmem prostor, nemůžeme prostor ani vytvářet. Protože architektonický prostor není uchopitelný na způsob předmětu, protože ho nemůžeme vzít do ruky a druhému ho ukázat a učinit ho druhému snadno přístupný, musíme mít k dispozici pojem, kterým ho uchopíme a který nám umožní ho druhému předvést. Ale zjišťujeme, že samotný pojem „prostor“ druhému příliš mnoho o podstatě prostoru neříká, a tak nastupují na řadu metaforické popisy, jimiž se snažíme zážitek z prostoru druhému zprostředkovat. Tyto metaforické popisy nikdy plně nenahradí samotný zážitek z prostoru v jeho autenticitě, ale mohou ho druhému alespoň přiblížit. Protože se snaží druhému odhalit zážitek prostoru ve své autenticitě, jsou samy o sobě autentické. Když budeme kritizovat metaforické popisy za to, že nesdělují nic o samotné podstatě prostoru a že pouze reflektují osobnost autora, který je vyslovil, můžeme se rovnou vzdát jakéhokoli úsilí o to, pokoušet se druhému přiblížit umění, protože řeč nikdy nezastoupí plně to, na co odkazuje, pouze to přibližuje. Můžeme se přitom o tom, v jaké míře se autorovi metaforickým popisem povedlo k zážitku prostoru přiblížit, ale to znamená, že jsme se již otevřeli možnosti jeho slovům porozumět a že jeho popis zážitku prostoru srovnáváme s vlastním zážitkem prostoru, který nosíme v sobě. A tak vlastně předpokládáme, že zde existuje jakýsi společný zážitek prostoru, který všichni sdílíme – smyslem řeči je právě to, že se snažíme přiblížit se k tomuto všeobecně sdílenému základu. Pokud bychom neustále zdůrazňovali, že vnímání je subjektivní a nahodilé, že nic nevypovídá o samotné realitě, ztratila by řeč vůbec smysl – nemohli bychom mít vůbec jistotu, že druhý rozumí našim slovům, že druhý ví, k čemu naše slova odkazují. Metaforický popis se pokouší přiblížit zážitek architektonického prostoru

³³⁸ ŠVÁCHA 2002a.

pomocí analogií s jinými zážitky (například s vnímáním hudby, či tance), a tak v mysli čtenáře aktualizuje pocity a vjemy, které sám již prožil. Na základě podobného prožitku je pak čtenář schopen si zážitek barokního prostoru představit. Podstatné však je zdůraznit, že metaforický popis nastupuje ve chvíli, kdy se historik umění snaží zprostředkovat čtenáři zážitek vnímání prostoru (či snad lépe řečeno zkušenost z pobývání v prostoru) a nejde mu o formální popis. Cítíme, že zážitek z výjimečného architektonického prostoru nelze vyčerpat nějakým umělecko-historickým konstruktem, či pojmem. Zážitek z návštěvy dynamicky utvářeného prostoru kostela sv. Mikuláše na Malé Straně nelze plně popsat pojmem „proniková skladba o šesti klenebních polích“. Tento pojem zkrátka plně nevystihuje to, co na nás v dané chvíli v tomto kostele působí, co v dané chvíli prožíváme – to se snaží přiblížit metaforický popis, který aktualizuje přítomný prožitek architektonického prostoru. My samozřejmě nemůžeme dozajista vědět, jak prožívali barokní prostor jeho samotní tvůrci a současníci. Můžeme předpokládat, že naše vnímání prostoru bylo podobné a že účinek, který v nás dílo vyvolává, byl záměrný. Barokní vnímání prostoru můžeme rekonstruovat na základě studia dobového kontextu. Můžeme se snažit vypátrat v barokních textech zmínky popisu architektonického prostoru. Avšak při návštěvě barokního prostoru vždy pocítíme bezprostředně účinek díla samotného – jeho přítomnost je skutečná a to, co v něm prožíváme, se proměňuje v naši osobní zkušenost.

7.2. Aktuální prožívání uměleckého díla u Hanse Georga Gadamera

Aktuální působení uměleckého díla zdůrazňoval Hans Georg Gadamer. Dílo má podle Gadamera svou „*vlastní přítomnost*“.³³⁹ Podle Gadamera spočívá smysl uměleckého díla ve zjevování pravdy, přičemž umění chápe jako zvláštní druh řeči, který touto pravdou člověka oslovuje. Umělecké dílo chápe Gadamer jako řeč, protože svému divákovi „něco říká“ a říká mu to právě v té chvíli, kdy se člověk na umělecké dílo dívá. Pro odhalení toho, co umělecké dílo „říká“, není podle Gadamera nutné zjistit, co přesně umělecké dílo znamenalo v době svého vzniku – tedy co „říkalo“ svým současníkům. Umělecké dílo je podle Gadamera neomezeně otevřeno stále novým integracím – každá další generace ho vnímá svým vlastním aktuálním způsobem, a tak je význam díla nevyčerpatelný – v díle samotném je uloženo nespočetné množství interpretací a právě v tomto „přebytku smyslu“ spočívá řeč umění. Podle Gadamera umělecké dílo „hovoří“ k divákovi tak, že ten v díle nalézá to, co je mu vlastní a

³³⁹ GADAMER 1999, 45.

tuto novou zkušenost pak musí integrovat do svého způsobu nahlížení světa, do proudu všech ostatních zkušeností - do „celku vlastní orientace ve světě“.³⁴⁰ Tak člověk skrze dílo chápe sám sebe a dílo ho zároveň pozměňuje, protože vytváří novou zkušenost: „Právě to vytváří řeč umění, že oslovuje každého člověka a svou vlastní současností proměňuje naše sebepochopení“.³⁴¹ Zkušenost vnímání a přijímání uměleckého díla probíhá nutně v přítomnosti a tato aktuální zkušenost je pro Gadamera důležitější, než historická dimenze uměleckého díla. Dílo není jen památkou, která nám otevírá cestu k pochopení minulosti, dílo nás vždy zasahuje svým vlastním působením, svou bezprostřední přítomností: „... dílo a každý jeho divák se setkávají v absolutní současnosti, kterou žádné historické povědomí nemůže ohrozit. Skutečnost uměleckého díla a sílu jeho výpovědi nelze omezit původním uměleckým horizontem, v němž byli divák a tvůrce skutečně současníky.“³⁴²

Umělecké dílo k nám hovoří, když jsme ochotni mu naslouchat. Mezi divákem a uměleckým dílem probíhá proces sdělování a toto sdělování není věcí minulosti – jsme to *my*, kdo dílo poslouchá a odehrává se to *ted*, v přítomné chvíli: „právě jeho současnost činí dílo řečí.“³⁴³ Gadamer zdůrazňuje, že umělecké dílo představuje pro konkrétního pozorovatele „absolutní přítomnost“.³⁴⁴ Pro každou další generaci, která přijde po nás, se stane dílo opět „absolutní přítomností“, a tak je podle Gadamera „jeho slovo připraveno na všechnu další budoucnost.“³⁴⁵ Intenzivní prožitek uměleckého díla není vázaný na dobu vzniku díla – tento prožitek se neustále aktualizuje každým dalším divákem, a tak je ve své podstatě nadčasový: „I když má tvůrce na mysli pokaždé publikum své doby, vlastní bytí jeho díla tkví v tom, co dokáže říci, a to zásadně přesahuje každou dějinnou ohraničenost. V tomto smyslu je umělecké dílo bezčasovou přítomností“.³⁴⁶

7.3. Aktuální prožívání barokní architektury u českých autorů

Důraz na přítomný prožitek architektonického díla zdůrazňoval také Mojmír Horyna. Samotné umělecké dílo bylo pro něj tím nejdůležitějším pramenem umělecko-historického bádání. Poznání kulturního a historického pozadí vzniku díla považoval Mojmír Horyna za

³⁴⁰ GADAMER 1999, 50.

³⁴¹ GADAMER 1999, 50.

³⁴² GADAMER 1999, 45.

³⁴³ GADAMER 1999, 50.

³⁴⁴ GADAMER 1999, 52.

³⁴⁵ GADAMER 1999, 52.

³⁴⁶ GADAMER 1999, 46.

nezbytné pro každou umělecko-vědeckou práci, hlavní význam dějin umění však viděl v poznávání smyslu díla skrze dílo samotné. Nejdůležitější hodnotu historických staveb spatřoval v tom, že se jedná o umělecká díla – tedy o výkony lidské tvořivosti: „*Historická dimenze památky je vždy singulární (byť třeba zakládající a velevýznamnou) informací, umělecké dílo je polem zjevování světa v celku. Proto jsou umělecké památky i historickými památkami, nadanými ještě jakousi další a mimořádnou potencií, díky nimž promlouvají i k nehistorikům a neodborníkům.*“³⁴⁷

Tato definice hodnoty uměleckého díla je velice blízká Gadamerovu myšlení. Podobně jako Gadamer považuje Horyna aktuální působení stavby za důležitější, než její historickou dimenzi. Umělecké dílo ve své přítomnosti odhaluje divákovi pravdu – zjevuje svět ve svém celku. Zajímavé je, že uvedený Horynův citát se objevuje v textu zabývajícím se památkovou péčí. Protože cílem památkové péče je především konzervovat umělecké památky, a to právě kvůli jejich historické hodnotě, zdá se prosazování aktuální hodnoty uměleckého díla na úkor historické hodnoty skoro až „anti-památkářské.“ Mojmír Horyna však prosazoval revizi myšlenek Aloise Riegla, z jehož díla je odvozována právě ona historická hodnota – hodnota „stáří“, která je základem analytické konzervativní památkové péče. Hodnota stáří je podle Riegela hodnotou univerzální, protože se dotýká citění veškerých lidí, nehledě na jejich vzdělání či umělecký vkus.³⁴⁸ Hodnota stáří se na zchátralých stavbách prezentuje skrze „stopy času“, jež v divákovi vyvolávají představu uplynulé doby. V tomto smyslu pochopila Riegelův odkaz analytická památková péče. Hlavním cílem analytické památkové péče je poukázat na historický vývoj stavby, a to pomocí odhalování jednotlivých stavebních fází. Výsledkem takového přístupu často bývá stavba, jež vypadá jako přehledová učebnice historických slohů, ale která postrádá hlavní rysy uměleckého díla – tedy celistvé výtvarné působení. V souladu se zdůrazňováním historického vývoje stavby je do popředí kladena nutnost zachování veškeré materie stavby – tedy i těch stavebních částí, jež původní architektonickou ideu znejasňují. Proti teorii Aloise Riegla se proto důrazně vymezil Václav Wagner, jenž se pokusil obrátit pozornost památkové péče „od hmoty k duchu“.³⁴⁹ Zdůrazňování historického stáří památky na úkor jejího výtvarného působení v analytické památkové péči přimělo Václava Wagnera vyzdvihnout do popředí vnitřní obsah díla: „*Praktická ochrana památek musí ovšem mít zřetel ke hmotě uměleckého díla... Náš úkol*

³⁴⁷ HORYNA 2004b, 388.

³⁴⁸ RIEGEL 2003, 37.

³⁴⁹ WAGNER 2005, 20.

však je v tom, abychom pro hmotu nezapomněli na duchový obsah...“³⁵⁰ Wagnerova kritika byla namířena proti přehnanému zdůrazňování materie stavby jako nositelky historického vývoje na úkor působení idey stavby skrze výtvarně celistvé dílo. V tomto smyslu pokládal Mojmír Horyna analytickou památkovou péči za příklad špatného pochopení teorie Aloise Riegela. Kromě hodnoty stáří definoval Alois Riegel také „historickou hodnotu, záměrnou pamětní hodnotu, užitnou hodnotu, uměleckou hodnotu, hodnotu novosti a relativní uměleckou hodnotu“.³⁵¹ Přestože Alois Riegel zdůrazňoval především hodnotu stáří a to díky jejímu univerzálnímu působení na lidské city, cenu každé jednotlivé památky chápal jako individuální a jedinečnou. Specifická cena památky vycházela podle Riegela jako kompromis mezi působením veškerých jejích hodnot. To je důležité zdůraznit, protože protěžování pouhé hodnoty stáří neodpovídá Rieglově náhledu na památkovou péči. Hodnota stáří je jen jednou z mnoha dalších hodnot a význam uměleckého díla je v Riegelově teorii památkové péče určován kompromisem mezi všemi těmito hodnotami. U některých památek Alois Riegel připouštěl možnost dominance jiné hodnoty, když ta se jevila ve výsledném součtu jako ta nejvíce charakteristická. Teorie Aloise Riegela tak nabízí mnohem více momentů k rozvinutí v památkové praxi, než jak činí analytická památková péče přejímáním pouhé hodnoty stáří – tedy přejímáním pouze dílčího aspektu z komplikované Riegelovy teorie.

Mojmír Horyna zdůrazňoval v teorii Aloise Riegela především moment individuálního přítomného prožitku díla a jako zásadní pro definici své vlastní památkové teorie cituje tato Riegelova slova: „Individuální moment, který zpřítomňuje a přímo prezentuje historickou hodnotu a znázorňuje ji, se potom – totiž jako věc sama ve své úplnosti – jeví důležitější než sám vývoj. V těchto případech působí jako všechno individuální vždy jako bezprostřední přítomnost, která musí zaznít, aby byla slyšet i minulost a pomíjivost, na jejímž uvědomění spočívá zažití ceny stáří.“³⁵²

Důraz na přítomné působení historické stavby na diváka vyplývá u Mojmíra Horyny z jeho porozumění „žitému času člověka“. Přítomný okamžik nebyl pro Mojmíra Horynu zážitkem odděleným od minulosti, ve kterém by se člověk upínal pouze k budoucnosti (jak chápala historii například avantgardní teorie). Přítomný okamžik chápal jako kontinuální součást času

³⁵⁰ WAGNER 2005, 20.

³⁵¹ RIEGEL 2003.

³⁵² HORYNA 1996, 207. Původní citace poczází z publikace: Alois RIEGEL: Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung, Wien-Liepzig 1903, 34.

vnímaného v našem životě. Podívejme se, jak definoval čas v 60. letech George Kubler, abychom pochopili, jak různě může být čas pojímán:

*„Současnost nastává ve chvíli, kdy je maják ztemnělý, současnost se zhmotňuje v mezerách mezi jednotlivými záblesky světla, které maják vysílá... je to chvíle mezi jednotlivými zvuky tikání hodinek, je to prázdný prostor prokluzující nekonečně naskrz časem, je to trhlina mezi minulostí a přítomností, je to mezírka mezi póly magnetického pole – nepatrně malá, ale reálná. Je to přestávka v běhu času, kdy se nic neděje - proluka mezi událostmi. Přesto vše je okamžik současnosti to jediné, co jsme schopni zažít přímo...“*³⁵³

„Je toto ale náš žitý čas, není to spíše abstrakce?“, tázal se u tohoto citátu Mojmir Horyna. Náš život přece není sledem jakýchsi „proluk mezi událostmi“, tedy sledem na sobě nezávislých okamžiků. V přítomné chvíli myslíme na naši minulost, ze které vyrůstáme a současně se „rozvrhujeme“ do budoucnosti. Při takovém pojmání času na nás památka působí jednak jako dílo vytvořené v minulosti (jako taková nás může zpravovat o tom, jak viděli svět naši předci) a současně jako dílo zcela aktuální a to skrze své přítomné působení (tím se stává částí našeho vlastního života, protože zasahuje do podoby současnosti.) Ve svém nahlížení času byl Mojmir Horyna silně ovlivněn filosofií Martina Heideggera.

Poetický způsob poznávání světa si vybral Zdeněk Kalista, když se pokusil převyprávět svůj životní příběh: *„Ale moje vzpomínky nemají být historickým dokumentem – nebo správněji: jen historickým dokumentem. Je to především výprava za poezií – a tak také platí i vám. Neboť poezie je potřebná k životu nejkonkrétnějšímu a nejreálnějšímu, nemá-li překvapiti vás těžkou únavou tam, kde stanete v nesnázích, či dokonce v situaci tragické.“*³⁵⁴ Poetický a osobně motivovaný popis principů barokního života se plně projevuje v Kalistově knize *Tvář baroka*³⁵⁵, což je podmíněno tím, že Kalista nemohl kvůli své slepotě pracovat s literárními prameny, a tak se cele spolehl pouze na své vzpomínky a na svůj vnitřní prožitek baroka. V takovém přístupu sehrála roli jistě také skutečnost, že Kalista nechápal baroko pouze jako historickou uzavřenou etapu, na kterou pohlíží ze svého přítomného okamžiku jaksi „zvenčí“, ale že chápal baroko jako součást svého života. Tedy že přemýšlení nad podstatou baroka se pro něj stalo způsobem, jak odpovědět na otázky, jež si pokládá moderní člověk. Skrze baroko

³⁵³ KUBLER 1962. Citovaná slova úvodní části textu volně přeložila Eliška Koryntová.

³⁵⁴ KALISTA 1997, 8.

³⁵⁵ KALISTA 2005.

se tak Kalista pokoušel porozumět svému vlastnímu bytí. Toto vztažení historie k přítomnému okamžiku definuje Kalista jasně v závěru *Tváře baroka*:

„V tom je hlubší vztah naší současnosti k baroku, že jsme stanuli vnitřně před ne-li stejnými, tedy aspoň velmi podobnými problémy vnitřního života jako lidé po velkých objevech Kolumbových, že žijeme v podstatě stejnou polarizací hmotného a duchového, časového a věčného, nekonečného a „toho, co Nic se nazývá“, a dalšími vnitřními rozpory a krásnými zápasy jako lidé XVI. a XVII. století, že v nás je totéž nebo aspoň velmi podobné vnitřní napětí jako v člověku barokním. Tato situace vznikla, jak jsem aspoň poněkud naznačil, pod tlakem zákonů vnitřních, jež budu považovat vždy za těžší a osudovější pro lidskou duši než jednostranné „zákony“ materialismu, neschopné uznat lidský prožitek – prožitek jednotlivcův i prožitek mas – jako základ myšlenkového vývoje společnosti, a tím i jejího růstu a pokroku.“³⁵⁶

Můžeme pochybovat nad tím, jestli problémy, které Kalista načrtnul jako společné pro 20. století a pro barok, opravdu považujeme za charakteristické pro uplynulé století a pro dobu, ve které žijeme. Podstatné sdělení celé pasáže je, že se Kalista pokusil chápat jako základ svého bádání lidský prožitek, který se z hlediska objektivní vědy jeví jako proměnlivý, nejistý a nepevný – a který jako takový v mezích objektivistické vědy zkrátka neexistuje.

Síla osobního prožitku architektury, jako základního zdroje poznání, je patrná v knize *Dialog tvarů*.³⁵⁷ Milan Pavlík se v této knize zahleděl na barokní stavby jako architekt, který z díla minulých tvůrců může čerpat inspiraci pro svoji vlastní práci. Pavlík považuje témata, která ho upoutávají na barokní architekturu, za nadčasová: *„Architekt se bude vždy zabývat zpracováním materiálů a struktur, důsledky světla a stínu na ztvárnění hmoty, rytmem a opakováním, symetrií a asymetrií, tektonikou a skulptivností architektonické formy stejně jako měřítkem a vzájemnou působivostí proporcí.“³⁵⁸* V souladu s tímto názorem člení Pavlík svoji knihu do několika kapitol, jejichž názvy zřetelně vypovídají o autorově důrazu na formu architektury: *Dělení Hmoty, Struktury a tvar, Rytmus, Tektonika, Světlo a stín, Dekor, Půdorysná a prostorová křivka - protipohyb hmot, Protiklady a jednota*. Autor těchto kapitol chápe formu architektury jako způsob řeči, která je všeobecná a nadčasová – pojmy, které tato řeč používá, promlouvají ke každému: prostor, světlo, stín, rytmus... . Z takové definice

³⁵⁶ KALISTA 2005, 194.

³⁵⁷ PAVLÍK /UHER 1974.

³⁵⁸ PAVLÍK /UHER 1974.

architektury vyplývá metoda, jež nutně nepotřebuje k interpretaci uměleckého díla doprovodných textů, protože smysl nalézá v díle samotném. Otázkou zůstává, zdali formalistická měřítká, která Milan Pavlík používá k výkladu barokní architektury, neodpovídají spíše více tématům aktuálním v moderní architektuře. Není například autorův důraz na strukturu povrchů spíše ozvěnou moderního architektonického uvažování, které v touze po pravdivosti architektury vyžaduje viditelnost konstrukčního materiálu? Podstatné však je, že autor tento „zainteresovaný“ pohled přiznává - chápe dokonce barokní architekturu ve své „současnosti“ (ve smyslu divákova prožitku) za ekvivalentní té moderní. Aktualizace barokní architektury skrze přítomný prožitek – to je přístup, který autor považuje za protikladný k té metodě, která chápe barokní architekturu pouze jako „škatulku“ vymezenou minulostí:

„Naproti tomuto dějepisnému pojetí stoupá obecné povědomí, že zvlášť historická architektura není jen pramenem k minulým dějům, nýbrž svou existencí vytrvale ovlivňuje a modeluje duchovní tvář člověka, který vchází s tímto uměním zašlých věků do dialogu záměrného i bezděčného.“³⁵⁹

Podle avantgardních myšlenek bylo vše staré odkázáno k ztrouchnivění a běžný názor modernistů byl, že se zcela odtrhávají od tradice a že architektura začíná od počátku. Po válce se však někteří historici umění pokusili ukázat, že i moderní architektura obsahuje vazby na tradiční stavění. V eseji *Matematika ideální vily* se Colin Rowe soustředil na odhalení paralel mezi Corbusierovým a Palladiovým dílem.³⁶⁰ Louis Kahn, který bývá někdy považován za první „vlastovku“ postmodernistických myšlenek, zdůrazňoval působnost uměleckého díla nehledě na jeho stáří právě v souvislosti s architektonickým prostorem:

„Architektura je uvážlivé vytváření prostorů. (...) Oblouk, klenba a kupole tak vymezují podmanivou dobu, kdy lidé chápali z toho, co dělali, jak to dělat a naopak z toho, jak to dělali, poznávali, co dělají. Tyto formální a prostorové fenomény jsou dnes stejně dobré, jako byly včera, a budou dobré vždy, protože prokázaly, že odpovídají řádu, a během věků odhalily svou vlastní krásu.“³⁶¹

³⁵⁹ PAVLÍK /UHER, nepag.

³⁶⁰ ROWE 2007.

³⁶¹ KAHN 1999, 20.

Vyjímečně koncipované architektonické prostory mají tu vlastnost, že neustále zaměstnávají pozornost návštěvníka a že toto zaujetí přetrvává, protože při každé další návštěvě ohromuje stejnou intenzitou. Takový zážitek z neustále se obnovujícího aktuálního působení stavby popsal již Procopius ve svém popisu chrámu Hagia Sofia. Z celého textu je patrné osobní okouzlení stavbou - podrobný popis toho, jak stavba na návštěvníka působí, zakončil Procopius těmito výmluvnými slovy: „*A to se nestává pouze těm, kteří do chrámu vstupují poprvé, ale stejný zážitek se zde člověku vrací pokaždé, jako kdyby ten pohled byl vždy nový.*“³⁶² Procopius zde popisuje prožitek, který známe z vlastní zkušenosti, když vstoupíme po delší době do našeho oblíbeného prostoru – jsme znovu uchvázeni dojmem, kterým na nás prostor působí a tento prožitek je stále stejný – chtělo by se říci nadčasový. Když Palladio popisuje vzhled sedmi typů chrámu podle Vitruvia tak definuje „podobu“ jako první dojem, kterým stavba na diváka zapůsobí: „*Vzhledem se rozumí ten první dojem, kterým působí chrám sám o sobě na toho, kdo se k němu blíží.*“³⁶³

Výjimečná umělecká díla oslovují svého diváka pokaždé se stejnou intenzitou – člověk je překvapen jejich mimořádným zjevem – zatímco vše kolem plyne, dílo zůstává stále stejné, jako kdyby v něm byl zmrazený okamžik, či snad jako kdyby chvíle v něm byla roztažená do nekonečné délky, takže divák při pozorování uměleckého díla propadne do jakéhosi pocitu bezčasí. A když se na dílo podívá znovu, překvapí ho stejným dojmem a v mysli diváka zase zavládne nadčasový okamžik, do kterého se nekonečně propadá.

³⁶² DEWING 1940, 27–28. Překlad z angličtiny: Eliška Koryntová.

³⁶³ MACKOVÁ 1958, 226 (4.III).

8. Seznam vyobrazení

1. **Johann David Steingruber:** „Architectonisches Alphabeth“ – plán dedikovaný Chr. Friedrichovi Carlovi Alexandrovi, 1773. Reprodukce z: VESELÝ 2008a, 69.
2. **Lucas Cranach Starší:** Venuše a Amor, kolem 1531, olej na dřevě, 169x67 cm, Galerie Borghese v Římě. Reprodukce z:
<http://www.galleriaborghese.it/borghese/en/evencra.htm>, vyhledáno 11. 2. 2015
3. **Guarino Guarini:** kaple Santa Sindone v Turíně, půdorys stavby, 1657–94. Reprodukce z: <http://www.uciimtorino.it/duomo.htm>, vyhledáno 1. 4. 2015
4. **Guarino Guarini:** kaple Santa Sindone v Turíně, pohled do kupole, 1657–94. Reprodukce z: <https://www.flickr.com/photos/mammaoca2008/4293868248/>, vyhledáno 1. 1. 2015
5. **Sigfried Giedion:** plán kostela Sant'Ivo alla Sapienza z let 1642–50 od Francesca Borrominiho se zakreslenou konstrukcí půdorysu, reprodukce z knihy Space, Time and Architecture, 5. rozšířené vydání 2008, (1. vydání 1941). Reprodukce z: GIEDION 2008, 114.
6. **Bruna Zevi:** prostorová schémata Michelangelova projektu pro chrám sv. Petra v Římě z knihy Jak se dívat na architekturu, Praha 1966. Reprodukce z: ŠVÁCHA 2002, 36.
7. **Luigi Moretti:** model vnitřního prostoru baziliky sv. Petra ve Vatikánu, 1952-1953. Reprodukce z: <http://azurebumble.wordpress.com/2011/10/12/luigi-moretti-architecture/>
8. **Luigi Moretti:** model vnitřního prostoru podle projektu kostela P. Marie Božské prozřetelnosti pro Lisabon od Guarina Guariniho, 1952-1953. Reprodukce z: <http://azurebumble.wordpress.com/2011/10/12/luigi-moretti-architecture/>
9. **Kostel sv. Josefa**, Obořiště (okr.Příbram), 1702-1711. Fotogrametrické vyhodnocení klenby lodi, P.Dvořáček, P.Soukup 1993. Reprodukce z: PAVLÍK 2001, 140.

10. **Kostel Panny Marie v Nové Pace:** nasvícený model klenby z rubu a líce. Geovap s.r.o., 2007. Reprodukce z: VÁCLAVÍK 2011, 172.
11. **Kryštof Dientzenhofer:** konstrukce klenby kostela sv. Markéty v Břevnově, 1710-1715. Kresba: autor.
12. **Kryštof Dientzenhofer:** klenba kostela sv. Markéty v Břevnově, 1710 –1715
Johann Jakob Steinfels: malba na klenbě kostela sv. Markéty v Břevnově, 1719–1721. Reprodukce z: http://baroque_ceiling.udu.cas.cz/news_group.html, vyhledáno 3. 8. 2015
13. **Kryštof Dientzenhofer:** kostel sv. Mikuláše v Praze, jižní strana hlavní lodě, 1703-1711. Reprodukce z: VESELÝ 2008a, 77.
14. **Íktinos a Kallikratés:** Parthenon, Athény, 447 - 438 př. n. l. Schéma zobrazující optickou korekci v antické architektuře. Reprodukce z:
<http://www.hellenicaworld.com/Greece/Architecture/en/Parthenon.html>,
<http://cdm.reed.edu/cdm4/studyguides/temples/parthenon-refinements.html>, vyhledáno 11. 6. 2014.
15. **Francesco Borromini:** portál průčelí Palazzo di Propaganda Fide v Římě, 1646-1666. Foto: autor.
16. **Francesco Borromini:** portál průčelí Palazzo di Propaganda Fide v Římě, 1646-1666, proměny tvaru římsy v očích diváka při přibližování se k portálu. Foto: autor.
17. **Francesco Borromini:** portál průčelí Palazzo di Propaganda Fide v Římě, 1646-1666, *klesání* křivky římsy v očích diváka při přibližování se k portálu. Kresba: autor.
18. **Francesco Borromini:** portál průčelí Palazzo di Propaganda Fide v Římě, 1646-1666, kresby římsy hlavního portálu z různých úhlů pohledu. Kresba: autor.
19. **Francesco Borromini:** portál průčelí Palazzo di Propaganda Fide v Římě, 1646-1666,

nárys a půdorys římsy. Kresba: autor.

20. **Francesco Borromini**: kresby oken pro fasádu Palazzo di Propaganda Fide, 1647-1648.
Reprodukce z: BORSI 2000, 42.

21. **Alessandro Specchi**: fasáda Palazzo di Propaganda Fide, publikováno v „Studio di architettura civile“ od Domenica de Rossi, 1702. Reprodukce z: BORSI 2000, 40

22. **Francesco Borromini**: perspektivní arkáda, vnitřní nádvoří Palazzo Spada v Římě, asi 1652–1653. Reprodukce z: COLEOVÁ 2000², 41

22. **Francesco Borromini**: krypta kostela San Carlo alle Quattro Fontan, 1638–1641. Schéma: autor.

23. **Francesco Borromini**: detail klenby kostela S. Ivo a la Sapienza v Římě, 1642–1650.
Foto a kresba: autor.

24. **Francesco Borromini**: záklenek okna na průčelí Oratorio dei Filippini v Římě, 1637–1650. Foto a kresba: autor.

25. **Kilián Ignác Dientzenhofer**: přestavba kostela sv. Tomáše na Malé Straně v Praze, schema znázorňující iluzivní římsu, 1727–31. Fotografie a kresba: autor.

26. **Andrea Pozzo**: freska „Alegorie misionářské činnosti jezuitů“ v kostele S. Ignazio v Římě 1691–1694, schéma a fotografie zobrazující fungování perspektivního zobrazení.
Reprodukce z: COLEOVÁ 2000², 42

27. **Felice Varini**: Vingt-trois disques évidés plus douze moitiés et quatre quarts, 2013, čelní pohled. Výstava Dynamo v Grand Palais, Paříž, Francie. Reprodukce z:
<http://www.varini.org/doshpdv/b146hd.html>, vyhledáno 5. 1. 2015

28. **Felice Varini:** Vingt-trois disques évidés plus douze moitiés et quatre quarts, 2013, boční pohled. Výstava Dynamo v Grand Palais, Paříž, Francie. Reprodukce z: <http://www.varini.org/doshpdv/b146hd.html>, vyhledáno 5. 1. 2015
29. **Felice Varini:** Vingt-trois disques évidés plus douze moitiés et quatre quarts, 2013, pohled na chodbu, v níž je malba instalována. Výstava Dynamo v Grand Palais, Paříž, Francie. Reprodukce z: <http://www.varini.org/doshpdv/b146hd.html>, vyhledáno 5. 1. 2015
30. **Felice Varini:** Rectangle évidé par six disques, 2011, čelní a boční pohled. Výstava Beispiel Schweiz Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz. Reprodukce z: <http://www.varini.org/doshpdv/dos2011/08-11-hd.html>, vyhledáno 5. 1. 2015
31. **Felice Varini:** Cinq petits disques dans le grand, 2014, čelní a boční pohled. Sběrka Marie-France a Patrics des Gachons, Fraissé des Corbieres, Francie. Reprodukce z: <http://www.varini.org/doshpdv/dos2014/11-14-hd.html>, vyhledáno 5. 1. 2015
32. **Troika (Conny Freyer, Eva Rucki a Sebastien Noel):** Squaring the Circle, 2013, ohýbaná ocelová trubka, černý semiš, zrcadlo, čelní a boční pohled. Fotografie z výstavy 'The far Side of Reason', OMR, México city (9. dubna – 16. června 2013). Reprodukce z: <http://www.troika.uk.com/work/squaring-the-circle/>, vyhledáno 10. 1. 2015
33. **Troika (Conny Freyer, Eva Rucki a Sebastien Noel):** Squaring the Circle, 2013, ohýbaná ocelová trubka a černý semiš, 1. a 2. úhel pohledu. Fotografie z výstavy Cartography of Control, Kohn Gallery v Los Angeles (10. ledna – 7. února v roce 2015). Reprodukce z: <http://www.troika.uk.com/work/squaring-the-circle/>, vyhledáno 10. 1. 2015
34. **Troika (Conny Freyer, Eva Rucki a Sebastien Noel):** Squaring the Circle, 2013, ohýbaná ocelová trubka a černý semiš, 3. a 4. úhel pohledu. Fotografie z výstavy Cartography of Control, Kohn Gallery v Los Angeles (10. ledna – 7. února v roce 2015). Reprodukce z: <http://www.troika.uk.com/work/squaring-the-circle/>, vyhledáno 10. 1. 2015

35. **Guarino Guarini**: kaple Santa Sindone v Turíně, 1657–94. Reprodukce z: VESELÝ 2008a, 140
36. **Franz Joseph Spiegler**: freska Nanebevzetí Panny Marie v klášterním kostele ve Zwiefaltenu, 1751. Reprodukce z:
http://de.wikipedia.org/wiki/Kloster_Zwiefalten#mediaviewer/Datei:Zwiefalten_Muenster_Deckengemaelde.jpg, vyhledáno 3. 3. 2014
37. **Gian Lorenzo Bernini**: Cappella Raimondi v kostele San Pietro in Montorio v Římě, 1642-1646. Sochařský reliéf „Extáze sv. Františka“ od Francesca Baratty. Reprodukce z:
<http://www.romeartlover.it/Cappell1.html>, vyhledáno 3. 3. 2014, kresba: autor.
38. **Gian Lorenzo Bernini**: sousoší „Vidění sv. Terezie“ v kapli Cornaro v kostele S. Maria della Vittoria, 1647-1651. Reprodukce z: <http://www.romeartlover.it/Cappell2.html>, vyhledáno 3. 3. 2014
39. **Gian Lorenzo Bernini**: „Blahoslavená Lodovica Albertoni“ v kapli Paluzzi Albertoni v kostele S. Francesco a Ripa v Římě, 1675. Reprodukce z: <http://www.teggelaar.com/rome-dag-4-vervolg-10/>,
[http://en.wikipedia.org/wiki/Blessed_Ludovica_Albertoni#mediaviewer/File:Blessed_Ludovica_Albertoni_by_Gian_Lorenzo_Bernini_\(detail\).jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Blessed_Ludovica_Albertoni#mediaviewer/File:Blessed_Ludovica_Albertoni_by_Gian_Lorenzo_Bernini_(detail).jpg), vyhledáno: 3. 3. 2014
40. **Jan Blažej Santini-Aichel**: kostel sv. Jana Nepomuckého na Zelené hoře ve Žďáru nad Sázavou, 1719–22, osový pohled na klenbu lodi. Fotografie: Vladimír Uher. Reprodukce z: HORYNA 1998, nepag.
41. **Jan Blažej Santini-Aichel**: půdorys kostela sv. Jana Nepomuckého na Zelené hoře ve Žďáru nad Sázavou, 1719, kresba a rys inkoustem na papíře – lavírováno. Moravská galerie v Brně, kolekce kresby, B 14813. Reprodukce z: RICHTER 2000, 339.

42. **Blažej Santini-Aichel:** kostel sv. Jana Nepomuckého na Zelené hoře ve Žďáru nad Sázavou, 1719–1722, schéma prostorového uspořádání. Kresba: autor.
43. **Parléř:** Katedrála sv. Víta v Praze, od 1356, schematický řez horním a dolním triforiem. Kresba: autor.
44. **Bruno Zevi:** srovnání staveb Sant Ivo alla Sapienza v Římě od Francesca Borrominiho a Guggenheimova musea v New Yorku od Franka Lloyd Wrighta z knihy: „Architettura e Storiografia: Le matrici antiche del linguaggio moderno“, Turin: Einaudi, 1974. Reprodukce z: PAPAPETROS 2011.
45. **Sigfried Giedion:** srovnání Pantheonu v Paříži (započato 1757) a pavilonu na světové výstavě v Paříži (z roku 1889), z knihy „Architecture and the Phenomena of Transition“, Cambridge 1971. Reprodukce z: GIEDION 1971, 158.
46. **Sigfried Giedion:** srovnání projektu Věže internacionály (z roku 1920) od Vladimira Tatlina a kostela Sant’Ivo alla Sapienza (z let 1642–1650) od Francesca Borrominiho, reprodukce z knihy Space, time and architecture, 5. revidované vydání 2008 (první vydání z roku 1941). Reprodukce z: GIEDION 2008, 119.

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Filozofická fakulta
Ústav pro dějiny umění

Diplomová práce

Bc. Eliška Koryntová

**Prostor barokní architektury
v pojetí české kritiky ve 20. století**

Baroque Architectural Space in the Conception of
Czech Criticism in the 20th Century

Praha 2015

Vedoucí práce: Ing. Petr Macek, PhD.

II. díl diplomové práce

Symbolické kvality barokního architektonického prostoru

Obsah

1. Metaforický popis barokního prostoru

1.1. Metaforický popis jako reakce na zkušenost z pobytu v architektonickém prostoru	5
1.2. Metaforický popis jako reakce na symbolický charakter barokní architektury	6
1.3. Pejorativní hodnocení iluzivního charakteru barokního architektonického prostoru	6
1.4. Symbolický charakter barokního umění	8
1.5. Problematika používání metafor	9
1.6. Fenomenologické pojetí řeči u Martina Heideggera a Hanse Georga Gadamera jako opora poetického popisu barokního prostoru	10

2. Symbolický popis barokního architektonického prostoru u Mojmíra Horyny

2.1. Světelný prostor jako symbolizace inteligibilního světa	16
2.2. Světelná metaforika u Platóna	18
2.3. Světelná metaforika u sv. Augustina	20
2.4. Světelná metaforika u Mojmíra Horyny	23

3. Symbol jako způsob „zjevení nepostižitelného Boha“

3.1. Pojetí symbolu v této diplomové práci	26
3.2. Pojetí symbolu a alegorie u J. W. Goethea	26
3.3. Dionysios Areopagita – symboly jako „posvátné závoje“ zjevující Boha	29
3.4. Zástupný charakter řeči – pravdivý nebo lživý?	32
3.5. Symbolické vyjádření náboženských skutečností v baroku	33
3.6. Pojetí obrazu formulované během tridentského koncilu	38
3.7. „Icones symbolicae“ u Christophora Giardy a Gombrichova a Gadamerova rehabilitace barokní alegorie	40
3.8. Umberto Eco a jeho kritika Goetheovy dichotomie mezi alegorií a symbolem	42

4. <u>Symbolické chápání sakrálního prostoru v barokní době</u>	
4.1. Prostor jako jeden z prostředků symbolického jazyka barokní architektury – iluzivní zobrazení nebes v sakrální architektuře	45
4.2. Biblická představa nebes	48
4.3. Barokní zbožnost a barokní chápání nebes	52
4.4. Pojetí chrámu v Bibli	56
4.5. Pojetí chrámu ve Starém zákoně	57
4.6. Pojetí chrámu v Novém zákoně	60
4.7. Křesťanský chrám v popisu Eusebia Pamphili a Procopia	64
4.8. Symbolický výklad chrámu v baroku	72
5. <u>Prostorový vztah „dole a nahoře“ interpretovaný v barokním chrámu symbolicky jako vztah mezi „pozemským a nebeským“ – vizualizace nebes v architektonickém prostoru</u>	
5.1. Základní prostorové vztahy v barokním chrámu	78
5.2. Orientační metafory vycházející z prostorového vztahu „dole – nahoře“	81
5.3. Symbolická interpretace prostorového vztahu „dole – nahoře“ – příklad z profánní architektury	83
5.4. Symbolická interpretace prostorového vztahu „dole – nahoře“ – příklad ze sakrální architektury	85
5.5. Symbolická interpretace prostorového vztahu „dole – nahoře“ v křesťanských rituálech	88
5.6. Iluzivní malba nebes jako rozvedení prostorového vztahu „dole – nahoře“, symbolicky interpretovaného jako vztah mezi „pozemským a nebeským“	89
5.7. Závěrečné shrnutí – vývoj dalšího možného bádání	93
6. <u>Seznam vyobrazení</u>	108
7. <u>Seznam použité literatury a pramenů</u>	110

1. Metaforický popis barokního prostoru

1.1. Metaforický popis jako reakce na zkušenost z pobytu v architektonickém prostoru

„Spojitý prostor; vlnící se hmota, pestrost, jednoduitost, pohybující se linie, prosvětlený vzduch, prostor dýchající, prostor plynoucí...“

Podobná slova a mnohá jiná mohou historikovi umění vytanout na mysl, když se pokusí vybavit si skrze slova zážitek z vrcholně barokního dynamického prostoru. Člověk nadšený z návštěvy barokního kostela může taková slova rozvinout do více exaltované podoby. Zdá se, že barokní citovost pronikla i do teoretických textů českých autorů 20. století, kteří se zabývají barokním prostorem. Metaforický způsob popisu prostoru však nemůžeme chápat jakou pouhou „citovou“ nadstavbu, která doplňuje „vědecký“ popis prostoru založený na objektivně zjistitelných a verifikovatelných faktech. Architektonický prostor nelze definovat pouze popisem stavební konstrukce, která prostor tvaruje. Prostým popisem stavební konstrukce totiž vůbec nepostihneme dynamický aspekt prostoru – tedy skutečnost, že prostor zažíváme v čase skrze celé své tělo. Při popisu architektonického prostoru tedy nepopisujeme vnější skutečnost, ale popisujeme zážitek, který vzniká z interakce s vnějším prostředím. Zkušenost z pobytu v určitém architektonickém prostoru tedy metaforický popis podmiňuje. Časový dynamický aspekt barokního prostoru například vyjadřují metaforická přirovnání architektury k hudbě. Následující popisy barokního prostoru od Václava Mencla, Zdeňka Kalisty, Milana Pavlíka a Mojmíra Horyny se dle mého vyznačují právě poetickým jazykem, vyplývajícím z osobního prožitku architektonického díla:

„...Dientzenhoferovy prostory by nebyly úplné, kdyby je nenaplnovala barokní hudba. Byly to prostory, které jakoby samy od sebe zní. Zní melodií, která se v nich klene ve velkých obloucích jako sama architektura...“³⁶⁴

„Sám kámen tu volal po hudbě, samy barvy, pestře se rozprchávající po širokých plátnech, samy plány architektury, zprohýbané do nejrůznějších křivek jakoby v tanci – to vše znělo neslyšitelnou hudbou.“³⁶⁵

³⁶⁴ MENCL 1973, 225.

³⁶⁵ KALISTA 2005, 22.

„Jakási nedočkavost, zrychlení tempa rytmu, pohlcování jedné skupiny druhou dříve než dozněla, vyvolává onen dynamický vnitřní rytmus obdivuhodné architektonické kompozice.“³⁶⁶

„Vzniká dojem, jako by celý chrám byl zachvácen vlnivým pohybem a prostor se rozpínal do šířky.“³⁶⁷

„Divák zasažený touto hrou je vyzýván ke spolupodílu, je jakoby orientován a motivován oněmi tajemnými silami, kterými jsou formovány hmota i prostor stavby.“³⁶⁸

1.2. Metaforický popis jako reakce na symbolický charakter barokní architektury

Význační čeští badatelé se tváří tvář k baroknímu prostoru rozhodli použít poetická přirovnání, literárně čarokrásná a podmaňující. Dynamicky křivkově koncipovaný prostor, který není jednoznačně uchopitelný, si taková přirovnání vyžaduje. V našich očích se vlní a proměňuje, podobně jako hudba stoupá, či klesá, nelze ho obsáhnout najednou, je potřeba ho zažít v čase. Takový prostor pobízí naši imaginaci a snad proto by bylo možné ho nazvat „poetickým“. Bylo by potřeba brát si na pomoc slůvko „jakoby“ i pro popis radikálně funkcionalistické stavby, jejíž podoba měla dle soudobé teorie vycházet striktně z vědeckého poznání? V takové architektuře jsou věci tím, čím jsou: stěna je stěnou, okno je oknem, sloup je sloupem, vodorovná střecha vodorovnou střechou a ne „průhledem do nebes“. Tyto stavby se programově vyhýbaly označení umění³⁶⁹, a tak byly záměrně oproštěny ode všeho, co by bylo *dvojznačné*, či co by přesahovalo jejich praktickou funkci.

1.3. Pejorativní hodnocení iluzivního charakteru barokního architektonického prostoru

Na rozdíl od architektury tzv. „*vědeckého funkcionalismu*“ používá barokní architektura iluzivního zobrazení. Z důvodů přežívajících preferencí funkcionalistické architektury může být pojem „iluze“, charakteristický pro barokní umění, chápán jako pejorativní. Hlavní devízou moderní architektury je zásada hlásající, že exteriér má artikulovat vnitřní uspořádání

³⁶⁶ PAVLÍK/UHER 1974, 40.

³⁶⁷ NEUMANN 1974, 156.

³⁶⁸ HORYNA 2005, 6.

³⁶⁹ O motivaci funkcionalistických staveb podrobně pojednává Rostislav Švácha: ŠVÁCHA/ROBOVÁ/BAUM 2000.

stavby. Z hlediska této teze je barokní tendence iluzivně zpodobovat na fasádách architektonický řád chápána jako „falešná“ – rozvržení architektonických prvků na fasádě v baroku nemusí nutně korespondovat s vnitřním uspořádáním stavby. Barokní architekti se diskrepancí mezi vnitřním a vnějším uspořádáním stavby snažili reagovat na složité urbanistické podmínky – což oceňoval ve své knize *Složitost a protiklad v architektuře* Robert Venturi.³⁷⁰ Kořeny modernistického důrazu na korespondenci mezi vnitřním a vnějším uspořádáním architektury nalézáme již ve slavném výroku Violleta le Duca týkajícího se dekorace architektury – ta „*nedrží na stavbě jako oděv, ale tak jako svaly a kůže na lidském těle*.“³⁷¹ Podle Le Duca nemá být dekorace na stavbu dodatečně „nalepena“, ale má být vyjádřením vlastního organismu stavby – tedy vyjádřením vnitřní struktury stavby. Viollet-le-Duc se snahou odvozovat formu stavby z její funkce a z materiálu stal předchůdcem moderních architektů. Jako vedoucí restaurátor ve Francii opravoval od roku 1840 řadu středověkých církevních staveb. Právě gotické katedrály vynikají svou tektonickou logikou, a tak by mohly být prizmatem moderní architektury nahlíženy jako „funkcionalistické“. Vztah mezi nosnou konstrukcí a výplňovým zdivem v gotické katedrále nám může připomenout princip tzv. „curtain wall“ moderní architektury. Do „kostry“ nosné konstrukce „zapadají“ skleněné tabule a organizace pláště tak reflektuje vnitřní uspořádání. Heslo „*form follow function*“ (*tvar vyplývá z funkce*),³⁷² jak je definoval H. Sullivan, však nutně neznamena, že by architektonické prvky v moderní architektuře měly funkci pouze praktickou. Samotný Sullivan totiž svou slavnou formuli převracel v tezi „*function follows form*“, když hovořil o uměleckém účinku staveb – jak upozorňuje Gabriele Fahr-Beckerová.³⁷³ U mrakodrapů vyzdvihuje Sullivan jejich výšku a to ne z hlediska funkčnosti stavby, ale z hlediska účinku uměleckého – výška je nejcharakterističtější znakem (dalo by se říci symbolem) mrakodrapů: „*Co je charakteristickým znakem mnohaposchod'ové budovy? Naše odpověď zní: velkolepost. Tato velkolepost působí, že se jeví tomu, kdo je od přírody umělcem, tak vzrušující, to je nejvlastnějším, nejjasnějším znakem svůdného účinku mnohaposchod'ové budovy. Musí být proto dominujícím rysem ve způsobu vyjadřování umělce, hnacím perem jeho fantasmie. Budova musí být vysoká. Musí mít sílu a moc výšky, hrdou nádheru přerůstání sama sebe*.“³⁷⁴ Pečlivý rozbor architektury Adolfa Loose, který je považován kvůli své kritice

³⁷⁰ VENTURI 2004.

³⁷¹ TUFFELLIOVÁ 2001, 116.

³⁷² FAHR-BECKEROVÁ 1998, 324. Původní citace pochází z publikace: Louis Henry SULLIVAN: A system of Architectural Ornament According with a Philosophy of Man's power, New York, 1924.

³⁷³ FAHR-BECKEROVÁ 1998, 325.

³⁷⁴ FAHR-BECKEROVÁ 1998, 325.

ornamentu za zakladatele funkcionalistického pojetí architektury, zase ukazuje, že Adolf Loos ve své architektuře cíleně využíval symbolů. Jedním z jeho trvalých zájmů byla například symbolizace mužského a ženského charakteru, jak je patrné z realizace vlastního bytu ve Vídni z roku 1903,³⁷⁵ tzv. „Amerického“ baru ve Vídni z roku 1908³⁷⁶ a Mullerovy vily v Praze z let 1922–1930.³⁷⁷ Adolf Loos se snažil architekturu z umění vyloučit, a to z toho důvodu, že jejím hlavním smyslem je plnění praktických požadavků jejích obyvatelů. Z tohoto hlediska náleží podle Loose k umění pouze malý zlomek architektury: náhrobek a pomník.³⁷⁸ Přesto se však Loosova architektura vyznačuje výraznou tendencí k symbolickému vyjádření, a to především pomocí pečlivě vybíraných materiálů, ale také srze samotné prostorové uspořádání. Ukazuje se, že „iluze“ není pouze devízou barokní architektury, ale že ji nacházíme i u zakladatelů moderní architektury.

1.4. Symbolický charakter barokního umění

Barokní umění je výrazně symbolické. Jedním z hlavních cílů sakrálního barokního umění bylo vyjádření náboženských výjevů a zobrazení Boha Otce, Ježíše Krista, Ducha Svatého, Panny Marie a dalších svatých osob. Jak již bylo řečeno v závěru kapitoly věnující se světelné metaforice u Mojžíře Horyny, jedná se vlastně o paradoxní úkol – jak je možné zobrazit Boha, který je ve své podstatě nezobrazitelný, smysly neuchopitelný a který přesahuje vše stvořené? Tato otázka se stala tématem diskuze mezi ikonodoly a ikonoklasty a stala se také jedním z hlavních bodů Tridentského koncilu.³⁷⁹ Problematikou vyjádření Boha se zabývala řada raně křesťanských, středověkých a barokních autorů (z mnoha autorů cituji v této práci Dionysia Areopagitu, Sv. Augustina a Gabriela Paleottiho).³⁸⁰ Barokní kultura připsala obrazu v rámci společnosti výsostné postavení – podle Paleottiho byly obrazy schopny přivést věřícího k náboženským skutečnostem. Paradoxní role barokního náboženského umění (zobrazit pomocí smyslově vnímatelných prostředků skutečnosti smyslově nevnímatelné) nutně vyústila v symbolický charakter barokního umění. Gadamer považuje toto napětí

³⁷⁵ SARNITZ 2003, 27.

³⁷⁶ SARNITZ 2003, 33–34.

³⁷⁷ SARNITZ 2003, 71–72.

³⁷⁸ SARNITZ 2003, 10.

³⁷⁹ ROYT 1999, 9–27.

³⁸⁰ KOUDELKA/HLADKÝ 2005

KUNČÍŘ 1926.

PRODI/MCCUAIG 2012.

panující mezi světem idejí a světem smyslů za základní pro náboženství.³⁸¹ Symbolismus využívá metafor, pomocí nichž je Bůh člověku zviditelňován. Přestože jsou významy určitých symbolů v rámci křesťanství pevně fixovány, v rámci každého symbolického zobrazení vždy zůstává prostor pro imaginaci diváka.

Problematika používání metafor

Můžeme se domnívat, že poetický způsob popisu barokního prostoru není třeba rozebírat, protože se jedná o pouhý způsob výkladu věci – tedy o pouhou *formu*, která se netýká samotného *obsahu* řeči. Sledování toho, jakým způsobem historici svá tvrzení formulují, nás však dovede před závažnou otázkou: čím je definováno vědecké poznávání světa a jaké postavení v rámci vědy zaujímají dějiny umění? V tomto textu bylo upozorněno na skutečnost, že při popisu barokního prostoru jsou objektivně zjistitelná fakta (např. tvar a podoba hmotné konstrukce) nedostatečná při popisu zážitku prostoru. Zkušenost z pobytu v určitém architektonickém prostoru se historici umění snaží zprostředkovat čtenáři pomocí poetických metafor. Takový přístup bychom měli prizmatem objektivistického poznávání označit jako „nevědecký“ a zcela ho vyloučit z diskuze. Na problematiku používání metafor při definování barokního prostoru upozornil již Rostislav Švácha. Prostor sám o sobě je těžko uchopitelný – vnímáme jej díky hmotné materii, jež ho vymezuje. Jak je tedy možné jej popsat? Kolem problému „zviditelňování“ barokního prostoru se točí Šváchův článek s provokativním názvem: *Architekti zaspali. Prostor jako konstrukt historiků umění, 1888–1914*.³⁸² Autor v něm čtenáři postupně odhaluje, že toto „zviditelňování“ je možné pouze díky přívlastkům, jež historici ve své řeči používají: „*O metaforické povaze takových přívlastků, které prostor označují za „zhuštěný“, „rozpínající se“, nebo například „plynoucí“, se asi žádné pochybnosti nevyskytnou. Metafora stojí u samých počátků uchopování prostoru, vzpomeneme-li si například na Wölfflinovu charakteristiku Michelangelova chrámu sv. Petra ve Vatikánu coby prostoru „jako z jednoho kusu*.“³⁸³ Taková metafora vyplývá z Wölfflinova názoru, že v baroku je architektura koncipována především s ohledem na její celkový objem a že při její konstrukci tedy postupuje architekt obrazně řečeno „od celku k detailu“. Strukturování architektury pomocí jednotlivých architektonických článků je dle Wölfflina u barokní architektury sekundární. K opozici k tomuto celistvému chápání staví Wölfflin přístup

³⁸¹ GADAMER 2010, 83.

³⁸² ŠVÁCHA 2002a, 30–38.

³⁸³ ŠVÁCHA 2002a, 37.

renesančního architekta, jenž tvoří stavbu aditivně a který tedy postupuje opačným způsobem, obrazně řečeno „od detailu k celku“ – tedy přes tektonické skládání jednotlivých částí k výsledné podobě. Wölfflin byl zřejmě zaujat Michelangelovým „modelačním“ přístupem k architektuře – jako kdyby Michelangelo stavbu tvaroval podobně jako sochu, tedy především s ohledem na její celkový monumentální výraz. To ho snad vedlo k názoru, že Michelangelův sv. Petr je „jako z jednoho kusu“. Jak se postavit k poznání, že historici používají metaforické přívlastky? Rostislav Švácha vyčítá vídeňské škole umění, že své bádání založila na pojmech, které jsou nepevné – podle Šváchy dějiny architektury založené na popisu proměn architektonického prostoru trpí „vágností a neexaktností svých metaforických a hyperbolických pojmů.“³⁸⁴ Švácha však nakonec projevuje smířlivé stanovisko: „My, historikové umění, se patrně bez metaforických a hyperbolických pojmů neobejdeme. V naší terminologii by se ostatně stěží hledala slova, která metaforický původ nemají. Neměli bychom však zapomínat, s jak vágním a neexaktním pojmovým aparátem pracujeme a na jak křehkých základech stavíme svůj výklad historických faktů.“³⁸⁵ Švácha se připojuje ke kritice Rogera Scrutona, který v roce 1980 ve své knize *The Aesthetics of Architecture* kunsthistorikům vytknul, že „notoricky zaměňují popis svých vjemů prostoru za výklad významu těchto vjemů.“³⁸⁶ Jaký je však význam architektury? Nebyla snad barokní díla utvářena především proto, aby „působila“ na široký lid? Není snad právě barokní umění, používající iluzi a nacházející zálibu v monumentálním výrazu, určené pro to, aby vzbuzovala dojem? Veškeré umění bylo vytvářeno se záměrem, aby bylo vnímáno našimi smysly. Jak tedy můžeme odhalit význam díla jinak, než skrze naše smysly? Zřejmě se musíme spolehnout pouze na výklad samotných umělců, když popis našich vjemů nemůžeme považovat za význam díla. Historie umění se tak přenesla především na zkoumání teorie, zatímco samotný „subjektivní“ dojem z uměleckého díla bude z vědy vykázan. Otázkou zůstává, jestli tak dílu nesebereme jeho hlavní smysl, jímž je přímo působit na diváka.

³⁸⁴ ŠVÁCHA 2002a, 38.

³⁸⁵ ŠVÁCHA 2002a, 37–38.

³⁸⁶ ŠVÁCHA 2002a, 38.

Původní citace pochází z publikace: Roger SCRUTON: *The Aesthetics of architecture*. Princeton University Press 1980, 56–57.

1.6. Fenomenologické pojetí řeči u Martina Heideggera a Hanse Georga Gadamera jako opora poetického popisu barokního prostoru

Poetický způsob popisu barokního prostoru nemusí být chápán pouze jako „nahodilý“ způsob interpretace daný momentálním rozpořádáním autora, ale může být chápán v širším smyslu jako projev určitého přístupu ke světu, pro který nalézáme oporu v myšlenkách světových filosofů. Podrobněji zde rozeberu pojetí „básnické řeči“ u Martina Heideggera a Hanse Georga Gadamera.

*„V obyčejném životě zacházíme s řečí nuzně, protože vyjadřujeme jen vztahy povrchní. Jakmile však jde o vztahy hlubší, nastupuje řeč jiná, řeč poetická.“*³⁸⁷ Tato slova od Johanna Wolfganga Goetheho citoval Martin Heidegger v eseji *Hebel – domácí přítel*³⁸⁸, ve kterém se zabývá básnickou řečí Johanna Petera Hebela. Svůj vztah k básnické řeči Heidegger vyjadřuje také v úvaze nad básněmi Johanna Christiana Friedricha Hölderlina v eseji *Básnický bydlí člověk*.³⁸⁹

Podle Heideggera je básnění schopno vyjadřovat přítomnost Boha, který pro člověka zůstává neviditelným. Heidegger upozorňuje na Hölderlinovy verše, v nichž se Bůh člověku zjevuje prostřednictvím nebes, přičemž poukazuje na zvláštní způsob tohoto zjevování: *„Zjevování Boha prostřednictvím nebes záleží v odhalování, které dává vidět to, co se skrývá, ale nikoli tak, že by se pokoušelo vytrhovat skryté z jeho skrytosti, nýbrž výhradně tak, že skryté v jeho sebeskrývání uchovává.“*³⁹⁰ Jak taková slova můžeme chápat? Můžeme se je zkusit pochopit skrze *obraz*, která vyvolávají. (Když Heidegger popisuje básnickou řeč, popisuje vlastně způsob, jakým básník pomocí *obrazů* v mysli čtenáře vyvolává představu Boha. Tyto obrazy umožňují člověku přiblížit se k tomu, co jinak zůstává neuchopitelné: *„Proto jsou básnické obrazy dilem „obrazotvornosti“ ve zvláštním, význačném smyslu: nejsou to pouhé fantazie a iluze, nýbrž obrazy jako viditelná proniknutí toho, co je cizí, do podoby důvěrně nám blízkého.“*³⁹¹) Pokusíme se tedy Heideggerův popis zjevování Boha, při němž „skryté“ zůstává v „sebeskrývání“, popsat také pomocí *obrazu*. Představme si, že se díváme na zahradu skrze pootevřené okno překryté poloprůhlednou záclonou. Můžeme si představit, že

³⁸⁷ HEIDEGGER 2005, 175.

Původní citace pochází z: J.W. GOETHE: Werke, 2. Odd., sv. II, Wiemar 1893, 167.

³⁸⁸ HEIDEGGER 2005, 147–175.

³⁸⁹ HEIDEGGER 2005, 83–111.

³⁹⁰ HEIDEGGER 2005, 99.

³⁹¹ HEIDEGGER 2005, 105.

jsme jako umělec, který chce danou scénu zachytit. Oknem přichází dovnitř vůně květů, a tak se v naší mysli otevírá představa rozkvetlé zahrady. Skrze záclonu nevidíme všechno, ale pouze tušíme obrysy stromů. O stromech venku víme – jsou pro nás zčásti viditelné, ale zároveň zůstávají zahalené. Když je chceme spatřit, musíme poodhrnout záclonu a pootevřít okno. Ale ani tehdy nevidíme zahradu celou, protože vidíme pouze její výsek. Ze zahrady přichází do šera interiéru světlo, ale prozářený obraz zahrady za oknem nepředstavuje zahradu v její úplnosti. Abychom spatřili věc celou, musíme vykonat určitou námahu, ale ani tehdy se nám věc úplně neodhalí. Můžeme do zahrady vstoupit, ale tím se celá scéna změní a my zjistíme, že vlastně nevidíme to, co jsme chtěli původně vidět – že dojem, který jsme chtěli uchopit, když jsme se dívali z přítmní interiéru skrze záclonu ven do prozářené zahrady, náhle mizí, když se skutečně ocitneme venku. A tak ideální způsob zachycení oné atmosféry je právě z interiéru, a to přesto (nebo právě proto) že zpoza poloprůhlednou záclonu nevidíme zahradu celou, ale pouze v náznaku. Takovou poetickou obrazovou metaforou si můžeme vysvětlit Heideggerův popis poznávání Boha v Hölderlinových verších. Takové poznávání se nám může zdát být poněkud paradoxní, protože v něm dochází k „*odhalování skrytého*“ a to takovým způsobem, aby to, co odhalujeme, zůstalo „*uchováno v sebeskrývání*.“ Dionysios Areopagita popisuje symboly jako prostředky, pomocí nichž se Bůh zjevuje člověku zahalený v „*závojích*“.³⁹² Závoji míní Dionysios Areopagita obrazy smyslově vnímané skutečnosti, skrze něž se k Bohu přibližujeme – což ale neznamená, že ho tímto způsobem uchopujeme, protože vše transcendingícího Boha nelze nijak uchopit.

Metafora prozářené zahrady, viděná skrze mezeru mezi záclonami, může učinit srozumitelným Heideggerovo „*prosvětlující se a zároveň skryté*“ – motiv, který se objevuje v jeho tvorbě vícekrát. Tento motiv (tzv. „*světlinu*“) nalézáme u Heideggera, když hovoří o svobodě a o pravdě: „*...Svoboda spravuje to, co je volné a svobodné ve smyslu prosvětleného, tzn. odkrytého. A je to událost odkrývání, tzn. pravdy, k čemu je svoboda v nejbližším a nejvroucnějším příbuzenství. Všechno odkrývání patří do rámce uchovávacího chránění a skrývání. Ale skryté a stále ukrývající je to, co osvobozuje a uvolňuje, totiž tajemství. Veškeré odkrývání vychází z oblasti toho, co je volné a svobodné, k volnému a svobodnému se ubírá a do volného a svobodného přivádí. Svoboda toho, co je volné a svobodné, není ani v nevázanosti libovůle, ani ve vázanosti pouhými zákony. Svoboda je ono prosvětlující a skrývající, v jehož světlině vlaje závoj, který zahaluje bytování veškeré pravdy, a nechává tak zjevit se tento závoj jako zahalující. Svoboda je oblast údeľu, který pokaždé přivádí odkrývání*

³⁹² KOUDELKA/HLADKÝ 2005, 66.

na cestu...³⁹³ Heidegger ve svém díle zdůrazňuje úlohu „tajemství“. Pravda má pro Heideggera aspekty tajemství – není to něco zcela zřejmého a na první pohled viditelného, ale je to něco, co člověk musí odhalit. Heidegger klade důraz právě na tento proces odhalování – poznávání. Básnění je způsob, jak se lze k tajemství přiblížit, ale přitom uchovat jeho neproniknutelnost. Když popisujeme nebesa, můžeme se soustředit na rysy, které jsou nám důvěrně známé, protože je vnímáme smysly: nebesa mohou být průzračná, širá, blankytná, hvězdná, ale také krvavě rudá, nebo temná. Básník může nebesa popsat rozmanitým způsobem, a tak může Boha učinit přístupného skrze skutečnost, jež jsme schopni poznat našimi smysly. Zároveň však básník není schopen Boha popsat plně, a tak zřejmost Boha zůstává pro člověka tajuplná. „*V tomto důvěrně člověku blízkém, leč bohu cizím, dává se tento neznámý, aby tu zůstal ve své neznámosti.*“³⁹⁴ Podle Heideggera je Bůh pro člověka cizí – v tom smyslu, že není pro člověka poznatelný – může se nám však ukázat právě skrze smyslově poznatelnou skutečnost. „*V důvěrně blízkých zjevech volá básník ono cizí jako to, v čem se neviditelně dává, aby zůstalo tím, čím je: neznámým.*“³⁹⁵ Vidíme, že pro Heideggera bylo básnění způsobem poznávání světa, při kterém je zachován jeho základní rys, jímž je jeho tajuplnost. Za výsostný, ale zároveň problematický rys Heideggerovy filosofie lze považovat právě jeho pojetí básnické řeči – s básní, která „odhaluje“ tak, že „skrývá“ lze totiž velice těžko polemizovat. V jaké podobě a jaké rovině lze s takto pojatou řečí polemizovat?

Je patrné, že Heidegger kladl ve svém díle velký důraz na řeč. Představme si člověka, nedotknutého filosofickým vzděláním, který se nikdy nepodíval do příslušné literatury, kde by měl rozebráno, co znamenají v Heideggerově pojetí pojmy „bytnost“, „bytování“, či „bydlení“. Smysl těchto slov nemůže takový čtenář pochopit na základě znalostí, které měl před četbou textu. Při prvním čtení může mít takový čtenář dokonce pocit, jako by ho někdo hodil do vody a on se topil – v textu se neorientuje, protože zde nenachází téměř žádné záchytné body – zjišťuje, že slova zde neoznačují to, na co je zvyklý. Zdá se, že smysl těchto slov vzniká až v průběhu čtení, a tak čtenář začne textem intuitivně proplouvat. Tím, jak plave společně s textem, v kterém se myšlenky plynule přelévají z jedné věty do druhé, začíná

³⁹³ HEIDEGGER 2009. Pojem „světlna“, německy „Lichtung“, odvozuje Heidegger ze slov „Waldung“ (hvoz, lesní porost) a „Feldung“ (pole, polnosti). „Lichtung“ pochází ze slovesa „lichten“ (vylehčit). V rámci tohoto textu operuji s obrazovou metaforou „prozářené zahrady“. Nicméně Heidegger pojmem „světlna“ nemíní skutečné světlo, ale spíše princip potencionální možnosti, v kterém může zaznít jak světlo, tak temnota, jak přítomné, tak i nepřítomné. Více: HEIDEGGER 2006 23–39.

³⁹⁴ HEIDEGGER 2005, 105.

³⁹⁵ HEIDEGGER 2005, 103.

pomalu chápat význam jednotlivých slov a vytváří si malé ostrůvky porozumění. Heidegger často používá slova, která sama o sobě vytržená z kontextu nedávají čtenáři žádný smysl, protože jejich význam vzniká teprve ze vztahu, která tato slova mají k ostatním slovům. Heidegger tedy vytváří text jako uzavřený celek, ve kterém postupně buduje významy jednotlivých slov. Můžeme říci, že jedním z hlavních významů Heideggerových textů je samotné čtení textu, při němž je čtenář nucen myslet jiným způsobem, než je navyklý – protože je nucen snažit se prohlédnout za to, co jednotlivé pojmy označují, na což nalézá odpověď v samotném textu, který neustále krouží kolem definic jednotlivých pojmů.

Pro Martina Heideggera bylo básnivé uchopování světa způsobem, jak se vyhnout „technicistnímu“ přemýšlení o světě, jak ho může prezentovat věda, když se zcela odkloní od přirozené zkušenosti člověka. Problém současného způsobu poznávání spatřoval Heidegger v tom, že představa světa vytvářená vědou podle něj vylučuje takové „intuitivní“ přemýšlení: *„Je to problém toho, že vypočitatelná příroda jako domněle pravý svět strhává na sebe veškeré lidské přemýšlení a usilování a proměňuje a zatvrzuje lidské představování v pouhé kalkulující myšlení. Je to problém toho, že básnění samo už není s to být směrodatnou podobou pravdy.“*³⁹⁶

Podstatou řeči, a speciálně básnickou podobou řeči, se zabýval ve fenomenologii také Hans Georg Gadamer. Gadamer vychází podobně jako Heidegger z kritiky polarity mezi vědeckým metodickým poznáváním, založeném na experimentu a nemetodickým poznáváním světa zahrnujícím naši životní zkušenost. Matematiku Gadamer nechápe jako pravou podstatu skutečnosti, ale považuje její řeč za symbolický systém.³⁹⁷ Verbální řeč považuje Gadamer za „pravý střed lidského bytí“.³⁹⁸ Řeč je středem lidského bytí, protože slouží k dorozumívání – shoda mezi lidmi je možná právě díky řeči.³⁹⁹ Člověk uchopuje svět skrze řeč. Gadamer ale zdůrazňuje, že řeč nelze chápat jako „nástroj“, který použijeme, když je ho zapotřebí, načež pak ho odložíme. Není to tak, že v tom momentě, kdy chceme druhému něco sdělit, zapojíme řeč, kterou v okamžiku konce promluvy zase „vypneme“. Ve slovech přemýšlíme i v duchu, pomocí řeči jsme vůbec schopni o některých věcech přemýšlet, a tak je řeč způsobem našeho bytí ve světě: *„Ve všem našem myšlení a poznávání jsme už vždycky předpojatí řečovým výkladem světa, do něhož vrůstat znamená vyrůstat na světě.“*⁴⁰⁰ Gadamer upozorňuje na

³⁹⁶ HEIDEGGER 2005, 169.

³⁹⁷ GADAMER 1999, 37.

³⁹⁸ GADAMER 1999, 29.

³⁹⁹ GADAMER 1999, 29.

⁴⁰⁰ GADAMER 1999, pozn. 188, 26.

skutečnost, že při mluvení si často ani neuvědomujeme, že řeč používáme – natolik se soustředíme na obsah sdělení, že samotný prostředek mluvy nereflektujeme. Mluvení tak podle Gadamera přísluší „*bytostné sebezapomnění*“.⁴⁰¹ Gadamer se zároveň vymezuje vůči strukturalismu, který chápe řeč jako určitou „mřížku“, již lze přiložit na skutečnost a v níž každému slovu přísluší určité „políčko“ vymezující význam slova: „*Řeč není žádná uzavřená oblast vyslovitelného, kolem níž by byly jiné oblasti nevýslovného, nýbrž ona zahrnuje všechno.*“⁴⁰² Smysl jednotlivého slova vyplývá vždy z kontextu rozhovoru. Vlastním smyslem rozhovoru je sdělit druhému určitou myšlenku – ta však nemusí být snadno uchopitelná, a tak je rozhovor ve své podstatě nekonečný: „*Mluvení poukazuje do otevřeného prostoru dalšího mluvení*“.⁴⁰³ Poetickému uchopení skutečnosti přisuzuje Gadamer výlučné místo. Poetická řeč zastupuje skutečnost takovým způsobem, že člověka „*přivádí zpět ke světu*“.⁴⁰⁴

⁴⁰¹ GADAMER 1999, 26.

⁴⁰² GADAMER 1999, 28.

⁴⁰³ GADAMER 1999, 43.

⁴⁰⁴ GADAMER 1992, 73–81.

2. Symbolický popis barokního architektonického prostoru

u Mojžíře Horyny

2.1. Světelný prostor jako symbolizace inteligibilního světa

Heideggerovým chápáním poetického jazyka byl inspirován Mojžíř Horyna, jak je patrné z jeho náročně koncipovaných textů oplývajících metaforami. Metafory, které Mojžíř Horyna používá, jsou v mnohých případech také symbolické. Horyna chápal symbol jako „*zjevení nepostižitelného Boha* v návaznosti na Athanasia Kirchera. Horyna odkazuje na pasáž z Kircherova spisu *Oedipus Aegyptiacus II* z roku 1652, podle níž je symbol: „...*zápis označující nějaké tajemství a vedoucí naši duši na základě spolehlivé podobnosti k pochopení něčeho velmi odlišného od smyslového vnímání.*“⁴⁰⁵ Při popisu světelných kvalit prostoru Horyna navazoval na tradiční světelnou symboliku, kterou se pokusím v této kapitole popsat.

Mojžíř Horyna interpretuje ve svých textech sakrální prostor barokní architektury jako místo, „*na kterém se k nám Bůh přivrací.*“⁴⁰⁶ Přirozenému světlu Santiniho chrámů připisuje „*významovou sakralitu*“⁴⁰⁷ – to znamená, že architekt je schopen pomocí specifické práce se světlem symbolizovat inteligibilní svět. V kostele sv. Jana Nepomuckého na Zelené hoře ve Žďáru nad Sázavou může divák dle Horyny skrze světelnou koncepci stavby zažít „*nadpozemský jas a slávu svatosti.*“⁴⁰⁸ U Santiniho nalézá Horyna princip nadřazení světla nad hmotu, které se projevuje v tektonizaci a minimalizaci hmoty. Architektonicky formulovaná hmota ustupuje autonomně tvarovanému světelnému tvaru: hmota je těmito světelnými tvary vykrajována, lineární šrafování povrchu stěny zase vytváří dojem „světelné klece.“ Při popisování koncepce světla u Jana Blažeje Santiniho vychází Horyna z Guariniho spisů, v nichž je světlo chápáno jako „*zjevnost Boží stvořitelské vůle ontologicky nadřazené*

⁴⁰⁵ HORYNA 2001b, nepag. Citace pochází z uměleckohistorického hodnocení, z kapitoly „Esoterická symbolika chrámu“. Originální citace pochází z publikace: P. A. KIRCHER S.J.: *Oedipus Aegyptiacus II*, Řím 1652, 404.

⁴⁰⁶ HORYNA 1998, 291.

⁴⁰⁷ HORYNA 2003, 230.

⁴⁰⁸ HORYNA 2003, 230.

veškeré další realitě“.⁴⁰⁹ Takové světlo je podle Horyny „spirituální, nadpřirozené povahy.“⁴¹⁰

Symbolický charakter textů Mojžíře Horyny lze názorně ilustrovat na jeho stati doprovázející katalog fotografií Sedlecké kostnice *Memento mori* od Ivana Pinkavy a Václava Jiráka. Mojžíř Horyna v této stati zdůrazňuje světelné kvality fotografie a věnuje se analogicky také světelné kompozici interiéru Sedlecké kostnice od Jana Blažeje Santiniho, kterou fotografie zaznamenávají:

*„Z podstaty samotné černobílé fotografie vyplývá, že je zaznamenáváním vztahu tvaru a světla. Světlo je ovšem i ústřední výtvarnou a významovou skutečností barokní kompozice prostoru sedlecké kostnice. Snímky ho nalézají a znovuvádějí v této dominantní roli. Je zachyceno v celé škále svého jevového bohatství, nevyhýbající se krajním hodnotám. Nacházíme ho jako objekt, modelující tvar až do detailů, i jenom jako letmý dotyk, ujišťující o existenci zakryté formy. Je proudem a záplavou, propojující uzavřený prostor s nezměrnou dálavou zdroje všeho záření, je i vzdáleným zábleskem motivujícím naši touhu po jednotě s jeho původem. Je pozoruhodným zářícím, prostorovým tvarem, viditelně zpřítomňujícím v interiéru cosi, co přesahuje všechny jeho dimenze. Ve vztahu k bohaté a proměnlivé dynamice světla pak ani neosvícené tvary a temné kouty nejsou jeho prostým protikladem, ale daleko spíše skutečnostmi a rozlohami, očekávajícími své osvětlení.“*⁴¹¹

V tomto textu je pomocí světelných metafor tradičních v křesťanském myšlení vyjádřena víra v existenci nadmyslového nebeského světa, a ačkoli zde nikde není vysloveno slovo „Bůh“, je na něj zřetelně odkazováno skrze poetický popis světelného prostoru, který je ve své podstatě symbolický. V Bibli je na mnoha místech Bůh připodobňován ke světlu. Manfred Lurker se domnívá, že světlo je vhodné k symbolizaci boží duchovnosti proto, že je nehmotné.⁴¹² Význam světla pro život člověka Lurker odvozuje od metafory používané běžně pro zrození: „*spatřil světlo světa*.“⁴¹³ Stejným pojem jako křest (fótismos) se u Pavla nazývá také osvícení – spatřit světlo znamená tedy doslova zrodit se – být pokřtěn.⁴¹⁴ Svatý Pavel popisuje své prozření pomocí metafory světla: „*Bůh, který řekl: »Ať ze tmy zazáří světlo!«*,

⁴⁰⁹ HORYNA 1998, 181.

⁴¹⁰ HORYNA 1998, 181.

⁴¹¹ JIRÁSEK/NOVÁK/ CHLÍBEC/PINKAVA /HORYNA 1998, 33.

⁴¹² LURKER 1999, 257.

⁴¹³ LURKER 1999, 257.

⁴¹⁴ LURKER 1999, 258.

zazářil v našem srdci“ (2 Kor 4,6). Podle Janova evangelia o sobě Ježíš hovořil jako o světle: „Já jsem přišel na svět jako světlo, aby žádný, kdo uvěří ve mne, nezůstal v temnotě“ (Jan 12,46). Kristovo světlo mají roznášet po světě jeho učedníci. Ježíš se v kázání na hoře ke svým učedníkům obrací s těmito slovy: „Vy jste světlo světa (....) Tak ať svítí vaše světlo před lidmi, aby viděli vaše dobré skutky a vzdali slávu vašemu Otci v nebesích.“ (Mt 5,14nn) Světlo je atributem Boha: „Hlíš se světlem jak pláštěm.“ (Ž 104,2)

Spojování světla s nadpozemským světem má v křesťanství dlouhou tradici a jeho kořeny nacházíme v Platónově (a posléze Plotinově) filosofii. Pomocí metafory světla a tmy je v Horynově popisu sedlecké kostnice poukázáno na problematiku původu zla, která je pro křesťanství stěžejní, protože na ní závisí definici dobra, spojovaného s Bohem. V následujícím textu podrobně rozeberu původ této světelné metaforiky u Platóna a dále se budu věnovat metafoře světla a tmy u sv. Augustina.

2.2. Světelná metaforika u Platóna

S metaforou světla a tmy se setkáváme u Platóna v jeho podobenstvích o slunci a o jeskyni. Tato podobenství jsou díky použité symbolice slunce a světla natolik univerzální, že jsou přítomna (i když třeba skrytě a implicitně) ve všech pozdějších úvahách zpřítomňujících inteligibilní svět pomocí světla. V podobenství o jeskyni se Platón pokouší vysvětlit pomocí mýtu⁴¹⁵ svou teorii idejí a způsob poznávání (vyjádřený pomocí alegorického podobenství jako vzestup ze ztemnělého prostoru jeskyně ke světlu a následný sestup zpět). Miroslav Petříček považuje podobenství o jeskyni za „symbol filosofie samé“.⁴¹⁶ Petříček zdůrazňuje, že metafory vyjadřující proces poznávání obsažené v tomto podobenství přezívají dodnes v současné vědě: často se přece říká, že věda „vysvětluje“ určitý problém, že ho činí „zřejmým“ a „jasným“.⁴¹⁷ Pomocí podobenství o slunci vysvětluje Platón vztah mezi ideou Dobra a Pravdou. K podobenství o slunci a o jeskyni se váže podobenství o úsečce, ve kterém se stává podle Egila Anderse Wyllera alegorickým obrazem samotný geometrický nárys – úsečka rozdělená na dvě nestejně velké poloviny. Ty mají alegoricky vyjadřovat vztah mezi světlem smyslovým a říší idejí (tzv. noetickým světem, který můžeme ztotožnit se „sférou

⁴¹⁵ PETŘÍČEK 1997, 10–11.

⁴¹⁶ PETŘÍČEK 1997, 10.

⁴¹⁷ PETŘÍČEK 1997, 10.

inteligibility“, tedy s oblastí poznatelnou rozumem).⁴¹⁸ Přestože všechna tři podobenství se vážou ke stejnému tématu (tj. vztahu mezi smyslovým a nadsmyslovým světem), budu se věnovat především podobenství o slunci, které považuji pro světelnou metaforiku za klíčový. Egil Anders Wyller zdůrazňuje, že Platónova podobenství jsou důsledně alegorická, avšak v určitých chvílích také symbolická.⁴¹⁹ Wyller vychází z rozlišování mezi alegorií a symbolem, jak jej zavedl Johann Wolfgang Goethe. Cituje jeho známou definici rozdílu mezi alegorií a symbolem, jež je obsažena v *Maximách a reflexích*.⁴²⁰ Podle této definice je symbol „zjevením nepostižitelného“ a podle Wyllera právě obraz slunce může toto „nepostižitelné“ zprostředkovávat. V podobenství o slunci vysvětluje Platón vztah mezi ideou Dobra a Pravdy. Ideu Dobra zastupuje alegorickým způsobem obraz slunce⁴²¹, Pravdu zastupuje alegorickým způsobem obraz světla.⁴²² V Platónových myšlenkách zaujímá idea Dobra mezi všemi idejemi místo nejvyšší, a tak může být v rámci křesťanství interpretována jako samotný Bůh. Pravda je podle Platóna projevem Dobra, stejně jako je světlo projevem slunce. Světlo umožňuje viditelnost věcí, avšak světlo samo o sobě existovat nemůže – je závislé na slunci, které je jeho příčinou. Stejně tak Dobro je příčinou Pravdy – Pravda sama o sobě být nemůže a je závislá na Dobru, z něhož pochází. Normativní funkce pravdy podle Wyllera spočívá v tom, že pravda vychází z dobra, pravda sama o sobě nemůže být absolutní veličinou: „*Pravda se zakládá v dobru. Stejně tak jako pochází světlo ze slunce, a je mu tedy podřazeno, pochází pravda z dobra a je mu podřazena. Dobro samo o sobě je hodno usilování, zatímco pravda a s ní spojené poznání je hodna usilování pouze proto, že prostředkuje Dobro. „Pravda“ bez dobra neexistuje.*“⁴²³ Wyler Platónovo podobenství rozvíjí tím, že do podobenství přidává alegorický obraz temnoty, které tradičně zobrazuje zlo:

„...světlo ihned vyvolává svůj protiklad – temnotu. Jako lze světlo nazvat podmínkou možnosti vidění, lze temnotu nazvat podmínkou nemožnosti vidění. Proč se vůbec zdůrazňuje světlo, tj. pozitivita? Není negativita stejně původní jako světlo? (Pozorujeme jen pravidelné střídání dne a noci, zimy a léta!) Odpověď na tuto naši otázku lze u Platóna vyčíst z podobenství. Světlo nad tmou vyniká, protože jeho základem neboli příčinou je slunce. Temnota totiž nemá žádný pramen, z něhož by pocházela; světlo naopak proudí z něčeho, co je nad ně povýšeno a co je pro Platóna dokonce bůh (zvl. a 9). V této obrazové řeči podobenství o slunci nestojí

⁴¹⁸ WYLLER 1996, 35–45.

⁴¹⁹ WYLLER 1996, 27–28.

⁴²⁰ WYLLER 1996, 28, pozn 1.

⁴²¹ WYLLER 1996, 32.

⁴²² WYLLER 1996, 33.

⁴²³ WYLLER 1996, 33–34.

slunce na stejné rovině jako světlo, slunce mu je nadřazeno. Světlo je sice podmínkou možnosti vidění, slunce je však jeho základem neboli příčinou.“⁴²⁴

Příčinou světla je přítomnost slunce a příčinou tmy je nepřítomnost slunce. Světlo proudí ze slunce, ale tma z žádného zdroje neproudí. Vztah mezi světlem a temnotou tedy není rovnocenný. Temnota je definována negací – nepřítomností světla, kdežto světlo je definováno pozitivitou – přítomností světla.

2.3. Světelná metaforika u sv. Augustina

Specifický vztah mezi světlem a temnotou, ve kterém je světlo definováno pozitivitou (přítomností slunce) a temnota je definována negativitou (nepřítomností slunce) použil sv. Augustin k vyjádření vztahu mezi dobrem a zlem v rámci křesťanství. Světelnou metaforiku, vycházející z Augustinova pojetí dobra a zla, použil Mojmír Horyna při popisu sedlecké kostnice, jak bude ukázáno později. Horyna se na sv. Augustina přímo neodvolává, ale světelné metafory, které používá, jsou ve svém symbolickém vyznění totožné se světelnými metaforami sv. Augustina.

Problematika dobra a zla je v křesťanství stěžejní, protože se k ní váže úloha Boha v našem světě. Ovlivňuje Bůh aktivně dění na tomto světě, nebo ho pouze pasivně pozoruje? Je Bůh příčinou zla, a pokud ano, jak ho pak můžeme titulovat jako „dobrý“? Může Bůh, který je nejvyšším Dobrem, činit zlo? Proč vůbec Bůh zlo ve světě trpí? Problematiku pojetí zla v křesťanské tradici lze jednoduše shrnout do otázky: „Odkud pochází zlo a kdo ho stvořil, když Bůh jako absolutní dobro stvořil vše k obrazu svému?“ V podstatě existují dva způsoby pojetí dobra a zla. První říká, že dobro a zlo jsou rovnocenné síly, přičemž svět je utvářen bojem mezi těmito dvěma silami (tzv. dualismus v manichejismu a některých gnostických učení).⁴²⁵ Druhý říká, že zlo samo od sebe neexistuje a je pouze nedostatkem dobra, z čehož vyplývá názor, že svět je ve svém celku stvořen jako krásný a že i nedokonalé věci jsou spoluúčastné na celkové harmonii (tzv. „theodicea“ sv. Augustina).⁴²⁶

⁴²⁴ WYLLER 1996, 31.

⁴²⁵ TRETERA 2002⁴, 145–152.

⁴²⁶ TRETERA 2002⁴, 145–152.

Sv. Augustin nazývá Boha „světlem svého srdce“⁴²⁷ a tvrdí, že toto světlo může člověk poznat, „duševním zrakem“.⁴²⁸ Sv. Augustin si zpočátku Boha představoval jako zářící těleso a duši jako jakýsi světelný hmotný tvar. To zdůvodňuje tím, že jeho představivost mohla pracovat pouze s těmi dojmy, které získal smysly – viditelné světlo známé s běžného života tak použil k zformování představy o boží podobě: „*Chtěl jsem míti o neviditelných věcech takovou jistotu, jako jsem byl jist, že tři a sedm je deset.*“⁴²⁹, píše sv. Augustin ve svých *Vyznáních*. Duchovní věci si nedovedl představit jinak než jako tělesné:⁴³⁰ „...*duši jsem si nedovedl jinak představit, než jako jemné těleso rozlité v prostoru (...) dokonce i Spasitele našeho, jednorozeného Syna Tvého, jsem si představoval jako vyplynulého z nejjasnější hmoty světla Tvého, sestoupivšího mezi nás ke spáse naší, takže jsem o něm ničeho nevěřil, než co jsem si o něm mohl představit svou obrazotvorností.*“⁴³¹ Na jiném místě si sv. Augustin zoufá nad mylností dřívějších myšlenek: „*Co mně tedy prospělo všechno to, když jsem myslel, že Ty, Pane Bože, má Pravdo, jsi nesmírným světelným tělesem a já jeho částí?*“⁴³² Svou klamnou představu o bohu sv. Augustin opustil poté, co sestoupil do svého nitra a zažil „*nadpřirozené osvětlení*“ (latinsky „*iluminatio*“). Podle Tretery jde o: „*jakési vnitřní vyzařování světla pravdy, kterou bůh do duše vložil*“.⁴³³ Sv. Augustin popisuje své osvětlení takto:

„...*vstoupil jsem, Tebou veden, do svého nitra; mohl jsem to učiniti, poněvadž stal jsi se mým Pomocníkem. Vstoupil jsem tam tedy a okem ducha svého, ač zakaleným, viděl jsem nad tímtož duchovním svým okem a nad svým rozumem nezměnitelné světlo Páně, ne ono obyčejné, viditelné tělesným okem, ani jiné mohutnější, jakoby téhož druhu, ale velmi mnohem jasnější a celý prostor naplňující. Takové to světlo nebylo, nýbrž jiné a naprosto se lišící od všeho toho. Nevznášelo se nad mým rozumem jako olej nad vodou, nebo jako nebe nad zemí, nýbrž mnohem výše, poněvadž mne stvořilo, a já mnohem níže, poněvadž jsem byl od něho stvořen. Kdo zná pravdu, zná to světlo, a kdo je zná, zná věčnost. Jest viditelné okem lásky.*“⁴³⁴

⁴²⁷ KUNČÍŘ 1926, 31.

⁴²⁸ KUNČÍŘ 1926, 203.

⁴²⁹ KUNČÍŘ 1926, 159.

⁴³⁰ KUNČÍŘ 1926, 159.

⁴³¹ KUNČÍŘ 1926, 143.

⁴³² KUNČÍŘ 1926, 118.

⁴³³

⁴³⁴ KUNČÍŘ 1926, 208.

Problémem zla a jeho původem se zabýval sv. Augustin ve svých *Význáních*, jmenovitě v knize III, IV a V. Sv. Augustin se táže, odkud zlo pochází, „*když dobrý Bůh vše dobrým stvořil?*“ Jak může pocházet zlo od Boha, který představuje nejvyšší Dobro? Jedná se snad o „*živel věčný*“, z kterého Bůh stvořil tvory a pak je zapomněl obrátit v dobré? ⁴³⁵ Na základě pozorování svých duševních stavů (kolísajících od pokoje ke zlobě) došel sv. Augustin k formulaci dvou principů (podstat) ovládajících svět a ty nazval „*monada*“ (jedinec) a „*dyada*“ (dvojinec). „*Monada*“ jako jednota byla podstatou pravdy a svrchovaného dobra, zatímco „*dyada*“ jako rozdvojenost byla podstatou nerozumného života a „*bytosti svrchovaného zla*“. ⁴³⁶ Tuto formulaci později sv. Augustin zavrhnul: „*Dosud jsem totiž nepoznal a nevěděl, že zlo není nějakou samostatnou bytostí a že duše naše není svrchované a nezměnitelné dobro*“. ⁴³⁷ Své názory ovlivněné manichejskou sektou sv. Augustin dále odsoudil s tím, že dříve netušil „*že zlo je nedostatek dobra, nedostatek, jehož poslední stupeň hraničí s ničím*“. ⁴³⁸ Sv. Augustin se doznává, že nebyl schopen pochopit pravou povahu věcí, protože se odklonil od Boha, kterého přirovnává ke světlu: „*Byl jsem totiž obrácen zády ke světlu a tváří ku předmětům osvětleným, pročez tvář má nebyla osvětlena, ač na osvětlené předměty patřila*“. ⁴³⁹ Sv. Augustin opustil svou představu o zle jako o „*samostatné a tělesné bytosti*“ ⁴⁴⁰, či „*živlu věčnému*“ ⁴⁴¹ a přiklonil se k definici zla jako nedostatku dobra. V křesťanském pojetí vztahu dobra a zla, které vychází z myšlenek sv. Augustina, není zlo chápáno jako samostatná tvůrčí síla, ale jako nepřítomnost dobra, pocházejícího od Boha. Dobro a zlo nejsou v křesťanství chápány dualisticky jako dvě rovnocenně se doplňující síly ovládající náš svět. Podobně není chápán ani vztah mezi světlem a temnotou jako rovnocenný. Zlo je absencí dobra, podobně jako temnota je absencí světla.

Sv. Augustinus absorboval do svého učení platónské myšlenky a přetavil je v tzv. „*exemplarismus*“. Augustinův exemplarismus je vlastně theologizací Platónovy teorie idejí. ⁴⁴² Věci a lidé na tomto stvořeném světě jsou podle sv. Augustina zobrazením božských idejí, na nichž do určité míry (podle stupně svojí dokonalosti) participují. ⁴⁴³ U sv. Augustina jsou svět a Bůh od sebe oddělení, protože svět na rozdíl od Boha není dokonalý, ani věčný. U sv.

⁴³⁵ KUNČÍŘ 1926, 195.

⁴³⁶ KUNČÍŘ 1926, 113 – 114.

⁴³⁷ KUNČÍŘ 1926, 114.

⁴³⁸ KUNČÍŘ 1926, 76.

⁴³⁹ KUNČÍŘ 1926, 118.

⁴⁴⁰ KUNČÍŘ 1926, 143.

⁴⁴¹ KUNČÍŘ 1926, 195.

⁴⁴² TRETERA 2002⁴, 162.

⁴⁴³ TRETERA 2002⁴, 162.

Augustina (podobně jako u Guariniho) nalézáme rozlišování mezi pozemským světem (místem obývaným člověkem) a inteligibilním světem (sférou božských idejí). Svět nemůže být ze své podstaty špatný, protože byl stvořený Bohem, který je pro sv. Augustina nejvyšší Pravdou a zároveň nejvyšším Dobrem.

2.4. Světelná metaforika u Mojmíra Horyny

Zlo samo o sobě podle sv. Augustina neexistuje – zlo je pouze nepřítomností dobra, podobně jako je tma nepřítomností světla. Zlo na tomto světě má tedy podle sv. Augustina svou příčinu v odpadnutí od Boha – je to temnota, která sama o sobě hodnotu nemá – je to temnota, která čeká na své osvětlení. V Augustinově pojetí vlastně ani zlo neexistuje, protože zlo není žádnou aktivní silou. Metaforiku světla a tmy blízkou Augustinově pojetí používá Mojmír Horyna při svém popisu sedlecké kostnice: „*Ve vztahu k bohaté a proměnlivé dynamice světla pak ani neosvícené tvary a temné kouty nejsou jeho prostým protikladem, ale daleko spíše skutečnostmi a rozlohami, očekávajícími své osvětlení.*“⁴⁴⁴ Světlo v Horynově popisu symbolizuje aktivní božskou sílu ovládající náš svět. Temnota v tomto textu nemusí být nutně interpretována jako zlo. Představuje spíše svět, jenž dosud nebyl prozářen světlem – tedy svět, který teprve čeká na božské „osvětlení“, které by mu vtisklo smysl. Podle Horyny světlo propojuje „*uzavřený prostor s nezměrnou dálavou zdroje všeho záření*“.⁴⁴⁵ „*Zdroj všeho záření*“ můžeme v Horynově textu ztotožnit s Bohem a to analogicky k Platónově podobenství o slunci, ve kterém slunce představuje nejvyšší ideu Dobra. Právě Dobro je téměř ve všech monistických náboženstvích tradičně spojováno s Bohem (a v Plotínově filosofii s tzv. „Jednem“). Bůh, představující nejvyšší Dobro, je symbolizován skrze světlo. Pro sv. Augustina je Bůh nejvyšším dobrem a nazývá ho „*světlem svého srdce*“.⁴⁴⁶ Ve stavebně historickém průzkumu kostela sv. Jana Nepomuckého na Zelené hoře popisuje Horyna v uměleckohistorickém hodnocení ambitů kostel jako „*zpřítomnění nebes a zdrojů pravdy*“.⁴⁴⁷ I v této definici nalézáme zřetelně ozvuky Platónovy světelné metaforiky. Pravda je v Platonově podobenství o slunci symbolicky vyjádřena skrze obraz světla a Dobro zase skrze obraz slunce. Světlo je závislé na svém zdroji záření (tedy na slunci) podobně jako je pravda

⁴⁴⁴ JIRÁSEK/NOVÁK/ CHLÍBEC/PINKAVA /HORYNA 1998, 33.

⁴⁴⁵ JIRÁSEK/NOVÁK/ CHLÍBEC/PINKAVA /HORYNA 1998, 33.

⁴⁴⁶ KUNČÍŘ 1926, 31.

⁴⁴⁷ HORYNA 2001c, 7.

závislá na nejvyšší ideji Dobra, kterou můžeme v rámci křesťanství ztotožnit s Bohem. Horynovo tvrzení, že kostel sv. Jana Nepomuckého na Zelené hoře je „*zpřítomněním zdroje pravdy*“ můžeme v duchu Platonovy světelné metaforiky interpretovat následujícím způsobem: skrze světlo, které symbolizuje Pravdu, je v kostele zpřítomňován samotný Bůh, který je zdrojem pravdy, podobně jako je slunce zdrojem světla. „*Zdroj všeho záření*“ symbolizující Boha, situuje Horyna do „*nezměrné dálavy*“, která zase symbolizuje svět inteligibility – tedy nebe. Již z výkladu Guariniho spisů víme, že s inteligibilním světem je spojováno nekonečno, které tvoří opak našemu smyslovému konečnému světu, který podléhá zániku. „*Nezměrnou dálavu*“ můžeme interpretovat jako inteligibilní svět – je to svět nekonečný a nezměrný – nelze ho změřit, ani jinak uchopit smysly. S tímto světem „*nezměrné dálavy*“ nás spojuje podle Horynova popisu světlo, které „*zpřítomňuje v prostoru cosi, co přesahuje všechny jeho dimenze*“.⁴⁴⁸ Právě inteligibilní svět je tou oblastí, kterou nelze „vměstnat“ do dimenzí našeho světa (tedy i do lidmi vytvořeného architektonického prostoru). Inteligibilní svět je od našeho světa nekonečně odlišný, je to svět poznatelný rozumem, ne smysly. Tento svět ale může být zpřítomněn pomocí světla – světlo tak zaujímá v Horynově popisu zprostředkující roli mezi pozemským a nadpozemským světem. Na Horynově popisu je podstatná skutečnost, že inteligibilní svět je pomocí světla zpřítomňován na konkrétním místě a to v prostoru sedlecké kostnice – tedy v prostoru sakrálním. V tomto sakrálním prostoru vytváří světlo „*pozoruhodný zářící prostorový tvar*“.⁴⁴⁹ Tento „světelný tvar“ o kterém píše již Václav Richter jako o „*hmotném atmosferickém prostoru*“ naplněném různými stupni jasu, má v Horynově pojetí zprostředkující roli mezi světem inteligibility a našim smyslovým pozemským světem. V duchu křesťanského myšlení píše Horyna o světle také jako o „*vzdáleném záblesku motivujícím naši touhu po jednotě s jeho původem*“.⁴⁵⁰ Tuto pasáž můžeme interpretovat tak, že světlo člověka přivádí k myšlenkám o Bohu a probouzí u něj touhu být v jednotě se svým Stvořitelem, ze kterého toto světlo pochází. Svět inteligibility, který je sám o sobě nespátřitelný, je zpřítomňován podle Horyny skrze světelnou atmosféru „*viditelným*“⁴⁵¹ způsobem. Horyna zdůrazňuje, že světlo odkrývá v architektuře tvary ukryté v temnotě a činí je viditelnými. V Sedlecké kostnici se setkáváme se světlem ve všech jeho formách: „*Nacházíme ho jako objetí, modelující tvar až do detailů, i jenom jako letmý dotyk, ujišťující o existenci zakryté formy*“.⁴⁵² V temnotě je obsažená forma, která čeká na své

⁴⁴⁸ JIRÁSEK/NOVÁK/ CHLÍBEC/PINKAVA /HORYNA 1998, 33.

⁴⁴⁹ JIRÁSEK/NOVÁK/ CHLÍBEC/PINKAVA /HORYNA 1998, 33.

⁴⁵⁰ JIRÁSEK/NOVÁK/ CHLÍBEC/PINKAVA /HORYNA 1998, 33.

⁴⁵¹ JIRÁSEK/NOVÁK/ CHLÍBEC/PINKAVA /HORYNA 1998, 33.

⁴⁵² JIRÁSEK/NOVÁK/ CHLÍBEC/PINKAVA /HORYNA 1998, 33.

probuzení světlem. Právě tato pasáž svým symbolickým pojetím připomíná filosofii Fridricha Schellinga, oplývající světelnou metaforikou: „*Všechno zrození je zrodem z temnoty do světla; semeno se musí vsadit do půdy a v temnotě zemřít, aby vzešel krásnější světelný tvar a rozvil se v paprscích slunce.*“⁴⁵³ Podle Mojžíra Horyny se koncepce „světelného tvaru“⁴⁵⁴ objevuje i v malířství a jako příklad uvádí obrazy pozdní Rembrandtovy tvorby, na kterých je postava Ježíše obklopena světelným závojem: „*Prozářená a vyzařující postava působí jako bytost zvláštní imateriální povahy, sama se stává světelným tvarem, zpřítomňujícím vyšší nadpozemské skutečnosti v temnotách pozemskosti*“.⁴⁵⁵ Pozoruhodné je, že stejným způsobem si vizualizoval Ježíše I sv. Augustin: „*dokonce i Spasitele našeho, jednorozenného Syna Tvého, jsem si představoval jako vyplynulého z nejjasnější hmoty světla Tvého, sestoupivšího mezi nás ke spáse naší, takže jsem o něm ničeho nevěřil, než co jsem si o něm mohl představit svou obrazotvorností.*“⁴⁵⁶ Sv. Augustin však nakonec takovou představu zavrhnul, protože Boha považoval za neskonale odlišného od všeho, co známe – nemohl ho tedy ztotožnit se žádnou známou skutečností tohoto světa – ani se světlem. Pokud si však chceme Boha vizualizovat, jsme k našemu smyslovému poznání světa odsouzeni. Hlavní cíl křesťanského umění – vizualizace boha a nebeských skutečností – je tedy ve své podstatě paradoxní. Jak lze vizualizovat Boha, který vše přesahuje a není ho možné smysly uchopit? Napětí patrné v barokním umění pramení právě z této snahy po nemožném. Zdeněk Kalista shrnul metaforicky směřování baroka jako snahu dospět k Bohu skrze tento svět.⁴⁵⁷ Mojžíra Horyna se ve svých textech pokoušel metaforickými popisy zpřítomnit Boha právě skrze smyslově vnímatelný koncept „zářícího světelného tvaru“.⁴⁵⁸

⁴⁵³ SCHELLING 1992, 34.

⁴⁵⁴ HORYNA 1998, 223–224.

⁴⁵⁵ HORYNA 1998, 226.

⁴⁵⁶ KUNČÍŘ 1926, 143.

⁴⁵⁷ KALISTA 2005, 27.

⁴⁵⁸ HORYNA 1998, 223–224./ JIRÁSEK/NOVÁK/ CHLÍBEC/PINKAVA /HORYNA 1998, 33.

3. Symbol jako způsob „zjevení nepostižitelného Boha“

3.1. Pojetí symbolu v této diplomové práci

Podrobnější prozkoumání definice symbolu jako „zjevení nepostižitelného Boha“ bude podstatné pro následující kapitolu, v níž se zabývám symbolickými kvalitami sakrálního barokního prostoru. Strukturalistickým pojetím znaku (Ferdinand de Saussure, Charles Sanders Peirce, Jan Mukařovský) se zde nezabývám, protože jsem se vzhledem k předmětu bádání (sakrální barokní architektonický prostor) rozhodla zaměřit na výklad symbolu jako způsobu zjevování Boha. Orientuji se na výklad biblického symbolismu (Dionysios Areopagita), na tendenci k symbolickému vyjádření v barokním umění a rétorice (Emanuele Tesauro, Athanasius Kircher, Cesare Ripa, Christophoro Giarda) a na romantické pojetí symbolu (J. W. Goethe). Zabývám se také kritikou romantické dichotomie mezi alegorií a symbolem a ukazuji, že symbolický způsob vyjádření lze v baroku vztáhnout v obecném smyslu na celou další řadu rétorických a uměleckých způsobů vyjádření (zejména na alegorie a hieroglyfy).

3.2. Pojetí symbolu a alegorie u J. W. Goethea

Symbol, tak jak ho chápeme v závislosti na moderním umění dnes, vychází z Goetheovy definice. Goethe definoval symbol tak, že ho vymezil vůči alegorii: „*Alegorie proměňuje jev v pojem a pojem v obraz, avšak tak, že pojem v obraze zůstává podtržen a zachycen v omezení a v úplnosti a lze se k němu skrze obraz vztáhnout. Symbolika proměňuje jev v ideu a ideu v obraz, a to tak, že idea v obraze zůstává stále nekonečně účinná a nedosažitelná, a byť třeba vyřčena ve všech jazycích, zůstává nevyjádřitelná.*“⁴⁵⁹

Alegorie a symbol jsou tedy dva různé způsoby vyjádření něčeho, co není aktuálně přítomné (abstraktní pojem, idea). Pokusím se podrobněji vysvětlit rozdíl mezi alegorií a symbolem v duchu Goetheovy definice, protože právě Goetheova definice těchto dvou pojmů je v 20.

⁴⁵⁹ WYLLER 1996, 28.

století běžně přebírána. Pojem alegorie pochází z řeckého „*allégorien*“ – „*říkám něco jiného*“, to znamená: „*mluvit obrazně*“. Podle *Slovníku spisovného jazyka českého* je alegorie „*vyjádření tající v sobě jiný smysl, vyjádření myšlenky obrazem*“, či „*jinotaj*“.⁴⁶⁰ V duchu Goetheova pojetí můžeme alegorii definovat jako abstraktní pojem znázorněný něčím konkrétním, přičemž onen abstraktní pojem je skrze konkrétní obraz snadno dešifrovatelný. Jako příklad může posloužit alegorie Spravedlnosti – ta je zobrazována jako žena se zavázanýma očima, držící v levé ruce váhy a v druhé ruce meč. Díky znalosti atributů lze postavu ženy snadno určit jako personifikaci Spravedlnosti. Pojem symbol pochází z řeckého „*symbolon*“ – „*poznávací znamení, značka, obraz*“. Podle *Slovníku spisovného jazyka českého* má symbol hned několik významů. Symbolem je: 1. *konkrétní předmět sloužící k označení nějakého abstraktního pojmu*, 2. *značka, znamení (pro něj. Věc)*, 3. *znak (země, státu, města)*.⁴⁶¹ Podle Goetheova pojetí má však symbol specifickou a výlučnou roli. V jeho pojetí symbol zpřítomňuje pomocí obrazu skutečnost, která je jiným způsobem nevyjádřitelná, přičemž symbol člověka k této skutečnosti poetickým způsobem přivádí, ale nikdy tuto skutečnost v plnosti neobsahuje. Symbol zasahuje naší smyslovou zkušenost. Symbolem může být například oheň, či světlo. Oheň je mocný – pálí a stravuje vše živé, ale zároveň dává teplo, a tedy je podmínkou života. Světlo prozařuje temnotu, probouzí celý svět k životu a činí věci viditelnými. V mystické poezii se proto světlo a oheň mohou stát symbolem Boha – ten je sám o sobě neuchopitelný, ale můžeme ho postihnout pomocí smyslové skutečnosti. U alegorie potřebujeme k jejímu rozluštění určitý klíč – to znamená znát kulturní zvyk užívání této alegorie díky stále živé tradici, nebo skutečně doslova si opatřit klíč k této alegorii např. ve formě slovníku významů a námětu ve výtvarném umění. (Za takový klíč sloužící k rozluštění alegorií bychom mohli považovat např. spis *Iconologia* od Cesara Ripy, vydaný prvně v roce 1624.) U symbolu takový klíč (znalost určité kulturní zvyklosti) není bezpodmínečně nutný, protože symbol oslovuje naši univerzální lidskou zkušenost a jako takový je svými poetickými konotacemi přístupný každému. Zatímco význam alegorie je omezený (to znamená že, postava ženy s mečem a vahami označuje pouze jeden určitý pojem a to Spravedlnost), symbol naopak spouští v lidské představivosti řetězec poetických asociací, takže jeho význam je nevyčerpatelný. (Oheň může vzbudit představu požáru zachvacujícího město, představu ohně plápolajícího mírně v krbu, představu ohně jiskřícího v temné noci, představu ohně dřímajícího v řežavých uhlících...) V alegorickém podobenství funguje vztah principiální korespondence mezi obrazem a pojmem (to znamená

⁴⁶⁰ HAVRÁNEK/BĚLIČ/HELCL/JEDLIČKA 2011, nepag.

⁴⁶¹ HAVRÁNEK/BĚLIČ/HELCL/JEDLIČKA 2011, nepag.

mezi zástupným obrazem a pojmem, který je zde zastupován). Obraz, který alegorie využívá (např. obraz ženy s mečem a vahami), tedy samotný smysl nedává – musíme vlastnit klíč k jeho rozluštění. U symbolu není význam k obrazu dodatečně „dodán“, nýbrž je s ním nerozlučně spjat. Pokud například budeme interpretovat světlo jako symbol života, pak v symbolu světla je jako poetická asociace plně přítomen význam života a to na základě naší lidské zkušenosti – z lidského úhlu pohledu je tvrzení „světlo dává život“ doslovné a ne přenesené, protože bez světla by život nebyl možný. Tedy už v tom momentě, kdy v řeči užijeme slovo světlo a to bez jakéhokoli symbolického záměru, vyvoláváme tím určité asociace, které jsou spojené se světlem na základě lidské univerzální zkušenosti (světlo dává život, světlo činí věci zřejmé...) V tomto smyslu můžeme chápat i další definici symbolu od Goethea: „*Kdo tedy zachycuje živoucí jednotlivé, vnímá zároveň i univerzální, aniž by si to uvědomil, nebo s tím, že si to uvědomí až později. Skutečný symbolismus je ten, v němž jednotlivý prvek zobrazuje prvek obecnější, a to nikoli jako sen či stín, ale jako živé a okamžité zjevení nepostižitelného.*“⁴⁶²

Goethe definuje symbol jako podstatně odlišný od alegorie – symbol zjevuje nepostižitelné pojmy pomocí smyslových, intuitivně čtených obrazů, kdežto alegorie předkládá rozumově snadno uchopitelné pojmy pomocí konvenčních obrazů. Z Goethova pojetí alegorie a symbolu tedy vyplývá spíše pejorativní hodnocení alegorie. Alegorizaci můžeme v Goetheově pojetí chápat jako proces, během nějž je určitý myšlenkový pojem (např. spravedlnost) nahrazen obrazem takovým způsobem, který předpokládá zpětné rozluštění. Snadno přístupná alegorie tudíž postrádá tajemný aspekt symbolu, který se jeví jako něco „nepřeložitelného“ – jako něco, co nelze podle Goetha plně vyjádřit ani všemi jazyky. Zatímco analogie mezi obrazem a pojmem je v alegorii pevně vymezená, vztah mezi ideou a pojmem je v symbolu více volný a vytváří se formou asociací v divákově imaginaci – proto je působení symbolu neohrazené a dotýká se našeho nitra. Alegorie se následně jeví jako prostá onoho intuitivního aspektu symbolu, jako příliš spoutaná konvencí. Tato dichotomie mezi alegorií a symbolem, jak ji založil J. W. Goethe, byla později kritizována s poukazem na to, že dřívější doby ji neznaly. Jmenovitě se budu v tomto textu zabývat kritikou tohoto pojetí alegorie a symbolu u Ernsta Hanse Gombricha, Hanse Georga Gadamera a Umberta Eca.

Podle Petra Wittlicha prošla alegorie (tak jak ji kodifikoval koncem 16. století Cesare Ripa) během 19. století krizí a mohla přežít pouze při důkladné revizi svých postupů. V

⁴⁶² Eco 2007², 78. Originální citace pochází z: J. W. GOETHE: *Maximen und Reflectionen*, 279, 314.

akademickém umění druhé poloviny 19. století se objevovaly často alegorické postavy Přírody v podobě nahé ženy s atributem květiny. Wittlich upozorňuje, že v tomto případě se však „*spíše smazával přesný význam alegorie*” a to z toho důvodu, že atribut květiny dříve příslušel ve skutečnosti Floře a ne Přírodě. Obrazy nahých žen v akademickém malířství tak Wittlich považuje spíše za „*pozůstatky starého alegorického systému, používané jako námětové formulky značně libovolně.*”⁴⁶³ Secesní umělci používali tradiční „*alegorickou personifikaci*” známou z 19. století, ale posunuli její vyznění blíže k pojetí symbolu, jak jej definoval Goethe. Wittlich zdůrazňuje, že o reformu alegorie se pokusili již romantičtí umělci začátkem 19. století. Tato revize spočívala v tom, že „*romantická alegorie nešla přímo od obrazu k významu, ale rozvíjela řetěz obrazů a ponechávala na představivosti, aby jakýmsi vegetativním způsobem přispívala k vynořování skrytého významu.*”⁴⁶⁴ Romantičtí umělci (např. W. Blake) „*rezignovali na alegorii jako na izolovanou lidskou postavu vybavenou přesnými atributy a místo ní začali užívat volných sestav přirozených i umělých symbolů, jejichž posláním bylo vést diváka k významu cestou asociace nebo metafor.*”⁴⁶⁵

3.3. Dionysios Areopagita – symboly jako „posvátné závoje“ zjevující Boha

Goetheovo pojetí symbolu jako jakéhosi „*náhlého zjevení*”, které člověku zprostředkovává pojmy nepostižitelnou skutečnost, našlo odezvu v moderním umění, protože kladlo důraz na intuitivní „*živočišnou*” interpretaci symbolů. Pojetí symbolu jako „*zjevení nepostižitelné skutečnosti*” má své kořeny v biblickém symbolismu – podrobněji se zde budu zabývat výkladem biblické řeči u Dionysia Areopagity.⁴⁶⁶ Dionysios Areopagita vysvětloval biblické symboly jako určité metaforické prostředky, které umožňují člověku přiblížit se k Bohu, který je ve své podstatě nevyslovitelný, bezejmenný a vůči lidskému poznání skrytý. Podle Dionysiosa Areopagity nelze Boha nazírat žádným způsobem známým člověku. Bůh je příčinou všeho a přesahuje veškerý stvořený svět – je nekonečně odlišný od všeho co známe, či co si dokážeme představit. Podle Dionysia Areopagity je Bůh „*výsostným principem*“ všeho „*smysly vnímatelného*“ a „*inteligibilního*“, ale přitom nepatří ani do „*smyslově*

⁴⁶³ WITTLICH 1987, 44.

⁴⁶⁴ WITTLICH 1987, 44.

⁴⁶⁵ WITTLICH 1987, 44.

⁴⁶⁶ KOUDELKA/HLADKÝ 2005.

vnímatelné“ ani do „*inteligibilní*“ skutečnosti.⁴⁶⁷ Člověk se může k Bohu přiblížit skrze inteligibilní pojmy (jako např. „*dobro o sobě*“, či „*bytí o sobě*“) tím nejčistším a nejdokonalejším způsobem, ale to neznamená, že tyto inteligibilní pojmy Boha plně vystihují a že je možno Boha s těmito pojmy ztotožnit.⁴⁶⁸ K Bohu se můžeme přiblížit podle Dionysia Areopagity dvěma způsoby – „*pozitivním*“, nebo „*negativním*“.⁴⁶⁹ V pozitivním způsobu přiblížení se k Bohu člověk využívá biblické symboly, přičemž si však uvědomuje, že ty Boha plně nezachycují a fungují pouze jako prostředky naší řeči. V negativním způsobu přiblížení se k Bohu zpochybňuje člověk cíleně jakoukoli snahu uchopit Boha. Tato snaha negovat jakékoli poznání Boha je však nutně prováděna skrze řeč, a tak je vlastně sama o sobě paradoxní. Při negativním způsobu přiblížení se k Bohu si Dionysios Areopagita vypomáhá tím, že Boha nazývá jmény, která jsou vůči němu nepřiměřená a nemístná. Odvolává se na nemístná označení Boha v Písmu: „*Když Písmo líčí inteligibilní Boží prozřetelnost, dary, zjevení, moc, Boží vlastnosti, spočívání, trvání, vycházení, rozlišení či sjednocení, připisuje Bohu podobu člověka, mnohotvárnost divokých zvířat a dalších živočichů, rostlin a kamenů, dává mu ženské ozdoby či zbroj barbarů, jako řemeslníkovi mu přisuzuje umění hrnčíře či taviče, znázorňuje Boha, jak řídí koňská spřežení, jak sedí na vozech či trůnech, připravuje mu rozličné hostiny a pokrmy, líčí jej, jak pije, opíjí se, spí a je rozjařen.*“⁴⁷⁰ Taková označení (jako např. označení Boha jako divoké šelmy, či Boha jako opilce) je však v rozporu s představou dobrotivého Boha – takovým pojmenováním dává Dionysios Areopagita jasně najevo, že Boha nelze ztotožnit se jménem, kterým ho označujeme – pojmenování je pouze prostředek naší řeči. K Bohu se podle Dionysia Areopagity můžeme přiblížit skrze tuto negaci – tedy když si uvědomíme, že Boha nejsme schopni jakýmkoli způsobem uchopit, že jakékoli naše uvažování o Bohu je nepřiměřené. Bůh je nezměrný a nelze ho ani změřit, ani zvážit, ani se dotknout, ani ho spatřit. Bůh není „*tělem, ani nemá podobu ani tvar ani kvalitu, kvantitu, či váhu.*“⁴⁷¹ Podstatné také je, že podle Dionysia Areopagity Bůh „*není v místě*“ – nezabírá tedy žádný prostor.⁴⁷² Dionysios Areopagita vyloučil v negativním způsobu poznávání Boha veškerý smyslový svět jako prostředek k poznávání Boha, ale nejen to – vylučuje i intelektuální způsob uchopování Boha (tedy uchopování Boha rozumem). Bůh, jako příčina všeho, není „*ani duší, ani intelektem, nejsou jí vlastní ani obraznost ani mínění ani rozum*“

⁴⁶⁷ KOUDELKA/HLADKÝ 2005, 179.

⁴⁶⁸ KOUDELKA/HLADKÝ 2005, 99.

⁴⁶⁹ KOUDELKA/HLADKÝ 2005, 10–16.

⁴⁷⁰ KOUDELKA/HLADKÝ 2005, 149.

⁴⁷¹ KOUDELKA/HLADKÝ 2005, 179.

⁴⁷² KOUDELKA/HLADKÝ 2005.

[Slovo] ani intelektivní nazírání. Stejně tak rozumem slovem ani intelektivním nazíráním nelze o ní ani za pomoci rozumu mluvit ani ji intelektem nazírat.“⁴⁷³

V pozitivním způsobu uchopení boha se Dionysios Areopagita spoléhá na biblické symboly. Boha lze popsat tak, že mu tyto symboly „pozitivně“ přiřazujeme. Zároveň klade Dionysios Areopagita důraz na skutečnost, že symboly objevující se v Písmu nejsou s Bohem totožné. Neměli bychom propadnout zdání, že symboly jsou schopny Boha plně postihnout, což platí i pro tzv. „*inteligibilní jména*“, jako například „*světlo*“, „*intelekt*“, „*život*“, „*bytí*“, „*moudrost*“ či „*dobro*“.⁴⁷⁴ (Můžeme dodat, že Dionysios Areopagita považuje za skutečně jsoucí pouze inteligibilní jsoucna – když hovoří o jsoucím, tak se vztahuje k duchovní sféře a nemíní tím věci materiálního světa.)⁴⁷⁵ Biblické symboly jsou pro Dionysia Areopagitu způsobem „*vycházení*“⁴⁷⁶ Boha. Bůh se lidem „zjevuje“ skrze symboly, které využívají obrazy smyslově vnímatelného světa (např. voda, rostliny, nerosty apod.), čímž jsou pro chápání člověka snadno přístupné. Symboly tak umožňují lidskému omezenému chápání přiblížit se k Bohu způsobem, který je mu vlastní. Podle Dionysia Areopagity symboly v Písmu poukazují na nevyslovitelné, což formuloval svým tvrzením: „*S tím co lze vyslovit se přitom proplétá nevyslovitelné.*“⁴⁷⁷ (Ozvěnu takového pojetí symbolu nacházíme u Goethea, který symbol chápe jako „*živé a okamžité zjevení nepostižitelného*“.)⁴⁷⁸ Podle Dionysia Areopagity se Bůh zjevuje člověku zahalený v „*závojích*“⁴⁷⁹, doslova „*skrze posvátné závoje*“.⁴⁸⁰ Tyto závoje můžeme chápat jako symboly, tedy obrazy využívající smyslově vnímatelnou skutečnost, jež Boha zahalují, ale zároveň ho činí přístupným lidskému vnímání: „*Kdyby paprsek božského Prásvětla nebyl zahalen v závoje s námi sourodé a nám odpovídající nemohl by nám vůbec zasvitnout.*“⁴⁸¹ Podle Dionysia Areopagity je svět jen „*zástěnou*“ překrývající neviditelné aspekty Boha.⁴⁸²

⁴⁷³ KOUDELKA/HLADKÝ 2005, 179–181.

⁴⁷⁴ KOUDELKA/HLADKÝ 2005, 28.

⁴⁷⁵ KOUDELKA/HLADKÝ 2005, 27.

⁴⁷⁶ KOUDELKA/HLADKÝ 2005, 15.

⁴⁷⁷ KOUDELKA/HLADKÝ 2005, 151.

⁴⁷⁸ ECO 2007², 78.

⁴⁷⁹ KOUDELKA/HLADKÝ 2005, 66.

⁴⁸⁰ KOUDELKA/HLADKÝ 2005, 12, pozn. 16.

⁴⁸¹ KARFÍKOVÁ 1997, 115–116.

⁴⁸² KOUDELKA/HLADKÝ 2005, 12–13, pozn. 16.

3.4. Zástupný charakter řeči – pravdivý nebo lživý?

Na tomto místě bych se chtěla krátce věnovat metafoře „závoje“, kterou používá Dionysios Areopagita pro pochycení symbolického popisu Boha.⁴⁸³ Symbol je přirovnáván k „závoji“, protože zastupuje smyslově nepostižitelné skutečnosti skrze skutečnost smyslově přístupnou. Jako symbolický „závoj“ můžeme například chápat různé světelné metafory, pomocí nichž je Bůh popisován. Tyto metafory boha „zahalují“ a „skrývají“, ale zároveň ho činí „viditelným“. Bůh se do metafor „obléká“ jako do „závoje“, aby se stal přístupným lidskému vnímání. Metafora „závoje“ pro popis symbolického charakteru řeči se v pozměněné podobě objevuje i u Edmunda Husserla. Ten popisuje řeč jako „ideový šat“, který zakrývá realitu. Znaky v řeči zastupují reálnou skutečnost, a tak fungují jako jakási „vrstva“, která skutečný svět překrývá. Pomocí řeči konstruujeme ideové koncepty, jimiž svět vysvětlujeme. Tyto ideové koncepty však podle Husserla svět „zakrývají“: „Ideový šat způsobuje, že považujeme za pravé bytí to, co je metodou, pomocí níž lze původně jediné možná hrubá předvídání v rámci prožívaného nebo prožitelného předvědeckého světa zlepšovat vědeckým předvídacím postupem do nekonečna.“⁴⁸⁴ Podle Miroslava Petříčka chápal Husserl „život v jazyce“ jako pouhý „život mezi pouhými symbolickými odkazy“. ⁴⁸⁵ Husserl chtěl proniknout skrze tento nános symbolických odkazů k věci samotné a zkoumat tak věci ve své tělesné přítomnosti. Proti takovému chápání řeči se vymezil Martin Heidegger a Hans-Georg Gadamer. Podle Gadamera není řeč „nástrojem“, který používáme k popisu světa a který můžeme jednoduše odložit stranou, když přestaneme vyjadřovat svůj názor. Řeč je přirozeným lidským způsobem uchopování světa. Je to způsob, jakým pobýváme ve světě a nelze ho „strhnout“ jako ideový šat, který zakrývá pravou skutečnost: „vlastní záhada řeči však spočívá v tom, že právě toto vystoupení z řeči ve skutečnosti nikdy nemůžeme zcela uskutečnit.“⁴⁸⁶ Zástupný charakter řeči (tedy skutečnost, že řeč pomocí znaků odkazuje k realitě, která nemusí být v okamžiku promluvy nutně přítomná) je charakteristickým znakem řeči a může být chápán jak *negativně* (Husserl), tak *pozitivně* (Heidegger, Gadamer). V prvním případě je symbolický charakter řeči považován za něco, co realitu zakrývá, a tak nám znemožňuje kontakt s pravou podstatou světa. V druhém případě je symbolický charakter řeči považovaný za bytostně lidský způsob uchopování světa, který člověka naopak kontakt se světem vůbec umožňuje. Nicméně oba

⁴⁸³ KOUDELKA/HLADKÝ 2005, 66.

⁴⁸⁴ ŠVEC 2010, 94 pozn. 112.

⁴⁸⁵ PETŘÍČEK 1997, 22.

⁴⁸⁶ GADAMER 1999, 24.

způsoby zhodnocení symbolického charakteru řeči vyjadřují v podstatě totéž – řeč má zástupný charakter. V duchu postmoderní relativizace pojmu „pravda“ označil Umberto Eco zástupný charakter řeči za „lživý“. Zatímco Gadamer operuje s pojmem „pravda“ a verbální řeč považuje za „pravý střed lidského bytí“,⁴⁸⁷ tedy za prostředek, který člověka „přivádí zpět ke světu“,⁴⁸⁸ tak Umberto Eco zdůrazňuje zástupný charakter znaku a provokativně označuje celou sémiotiku za teorii zabývající se lhaním: „Znakem je všechno, co můžeme chápat jako významovou substituci něčeho jiného. Toto něco jiné nemusí nutně existovat nebo být aktuálně někde přítomno v okamžiku, kdy znak toto něco zastupuje. Sémiotika je tudíž v podstatě disciplína studující vše, co může být užito ke lhaní. Jestliže něco nemůže být užito k vyslovení lži, nemůže být užito ani k vyslovení pravdy: nemůže být de facto užito vůbec k „mluvení“. Domnívám se, že definice „teorie lži“ lze chápat jako poměrně komplexní program obecné sémiotiky.“⁴⁸⁹ Gustav René Hocke pracuje v souvislosti se zástupným charakterem řeči také s pojmem lež, přičemž „lživý“ charakter metaforické řeči chápe jako reakci na určité napětí panující ve společnosti. Používání metafor v určité společnosti je podle něj vlastně výsledkem strachu – metafory „lžou“, aby mohli pomocí této lži vyjádřit tabuizované téma, o kterém se nesmí hovořit.⁴⁹⁰ Metafory umožňují sdělení tabuizovaného tématu právě díky svému zástupnému charakteru – díky tomu, že na základě podobné vlastnosti mohou zastoupit jinou skutečnost.

3.5. Symbolické vyjádření náboženských skutečností v baroku

V baroku byl symbol součástí tzv. „emblematické“ a „ikonologické“. Orientace v emblematické a ikonologii byla považována za nezbytnou součást vzdělání řečníků, básníků, malířů, sochařů, architektů, ale také tvůrců dramata a baletu.⁴⁹¹ Jiří Kroupa dokládá význam ikonologie a emblematické v barokním umění tvrzením německého teoretika umění J. G. Slutzera, který se ještě na sklonku 18. století domníval, že „šťastné nalezení vhodné alegorie dává obrazu větší cenu“.⁴⁹²

⁴⁸⁷ GADAMER 1999, 29.

⁴⁸⁸ GADAMER 1992, 73–81.

⁴⁸⁹ ECO 2009², 15.

⁴⁹⁰ HOCKE 2001, 347.

⁴⁹¹ KROUPA 1996, 71.

⁴⁹² KROUPA 1996, 71.

Symbolika (ve všeobecném smyslu jako vyjádření určité ideje za pomoci zástupné skutečnosti) měla v baroku mnoho podob. Symbolické vyjádření nacházíme v tzv. *emblémech, impresách, devízách, symbolech, alegoriích, metaforách, attributech a hieroglifech*. Jiří Kroupa definuje barokní tendenci k symbolickému vyjádření takto: „*Základem specifické „filosofie“ obrazu bylo dvojí pojetí obrazu: obraz představuje objekt viditelného světa a současně symbolizuje nějakou myšlenku nebo obsah*“.⁴⁹³ Jednotlivé podoby symbolického vyjádření (*emblémy, impresy, devízy, symboly, alegorie, metafory, atributy a hieroglify*) se navzájem liší subtilními rozdíly, jejichž definicí se zabývali už samotní barokní autoři. Protože podrobný popis rozdílů mezi všemi těmito podobami symbolického vyjádření by vyžadoval samostatně pojatou práci, představuji zde pouze orientační přehled sloužící k základnímu seznámení se symbolickou tendencí barokní kultury. *Emblém* je obraz doprovázený citátem („lemma“) a básní.⁴⁹⁴ *Impressa* je obraz s krátkým heslem („motto“).⁴⁹⁵ *Devíza* je emblematický obraz využívaný v heraldice.⁴⁹⁶ *Symbol* je znázornění myšlenky, často ve formě personifikace myšlenek.⁴⁹⁷ *Symbol* využívá obrazu smyslové skutečnosti k vyjádření myšlenky, která je ve své podstatě smyslově nevnímatelná, tedy inteligibilní. Pomocí symbolů tak lze personifikovat různé Ctnosti. Výsadou symbolu je však také možnost vizualizovat Boha, který veškerou smyslovou skutečnost přesahuje a který podle Dionysia Areopagity přesahuje i inteligibilní sféru. Symbolický obraz má sám o sobě vlastní významové kvality – např. obraz ohně evokuje představu proměny jedné skutečnosti do druhé (proměna dřeva v popel), při které vzniká samostatná síla (teplo). Oheň tak může symbolizovat božskou sílu, znovuzrození, ale také stravující pekelná muka. Podle Gadamera symbol „*svůj význam nečerpá ve vztahu k jinému významu, nýbrž význam má jeho vlastní, smyslové bytí*“.⁴⁹⁸ *Alegorie* vychází původně z rétoriky (tedy z oblasti mluvení)⁴⁹⁹ a do oblasti vizuálního umění byla transformována dodatečně. Alegorie využívá podobně jako symbol k vyjádření určité myšlenky určitou skutečnost, která tuto myšlenku zastupuje. Podle Gadamerovy definice alegorie „*namísto skutečně míněného vyjadřuje něco jiného, zřejmějšího, ovšem tak, že nám toto jiné přece jen dovoluje porozumět onomu původně*

⁴⁹³ KROUPA 1996, 71.

⁴⁹⁴ KROUPA 1996, 72.

⁴⁹⁵ KROUPA 1996, 72.

⁴⁹⁶ KROUPA 1996, 72.

⁴⁹⁷ KROUPA 1996, 72.

⁴⁹⁸ GADAMER 2010, 78.

⁴⁹⁹ GADAMER 2010, 78.

míněnému“.⁵⁰⁰ *Atribut* je přidáný předmět, pomocí něhož je personifikace identifikovatelná.⁵⁰¹ *Metafora* je rétorický prostředek, pomocí něhož jsou na určitou skutečnost přenášeny vlastnosti jiné skutečnosti. Metafora „v zájmu nového poznání skutečnosti konfrontuje významy tím, že nahrazuje slovo nebo slovní obrat slovem nebo slovním obratem jiného druhu, z jiné smyslové oblasti, z jiné sféry věcí, jevů a představ, a to na základě dialektické jednoty v rozmanitosti“.⁵⁰² Biblické symboly často užívají metafor. Tradičním symbolem Krista je Beránek. V tomto symbolu je Kristus metaforicky přirovnáván k beránkovi a to na základě podobnosti ve smyslu „oběti“. Ve starozákonním kultu byl Beránek obětován Bohu, ale v Novém zákoně tak již netřeba činit, protože Bohu se navěky obětoval Kristus, a tak zrušil starozákonní potřebu opakované krvavé oběti. *Hieroglyfy* byly v baroku chápány na základě četby starověkých textů jako obrazy posvátných a božských věcí.⁵⁰³

Od konce 16. století do začátku 17. století vyšlo velké množství ikonologických příruček (zhruba kolem 3 000 titulů od 1 300 autorů),⁵⁰⁴ z nich nejznámější byla nepochybně *Iconologia* od Cesara Ripy, vydána prvně v roce 1624. Podle titulu z roku 1645 obsahovala „obrazy ctností, neřestí, afektů, lidských vášní a umění“.⁵⁰⁵ Alegorii náboženství zobrazuje Ripa jako ženu s obličejem zahaleným závojem, protože Bůh se podle Ripy zjevuje v náboženství „zrcadlením v hádankách“ (*per speculum in aenigmate*).⁵⁰⁶ Alegorie náboženství má atributy kříže (symbolizujícího Krista), ohně (symbolizujícího zbožnost) a slona, jež je podle Ripy absolutním hieroglyfem náboženství.⁵⁰⁷ Toto vzácné zvíře totiž podle Plinia uctívá slunce a hvězdy, v případě nemoci vyhazuje luční byliny k nebi a prosí o uzdravení. Gustav René Hocke nachází v Ripově *Iconologii* spíše více „ikono-mystiky“, než „alegoriky“.⁵⁰⁸ (Tento postřeh zapadá do tendence rehabilitovat alegorii v jejím původním barokním smyslu, které se věnuji v další části textu.)

Hieroglyfům se v 16. století se věnovali autoři Filippo Fasanini a Pietro Valeriano. Filippo Fasanini pořídil překlad řeckého textu věnujícího se hieroglyfům pod názvem *Horapollo, Hieroglyphica*, který doplnil vlastními postřehy o praktické a dekorativní funkci hieroglyfů v

⁵⁰⁰ GADAMER 2010, 78.

⁵⁰¹ KROUPA 1996, 72.

⁵⁰² VLAŠÍN 1984², 225.

⁵⁰³ KROUPA 1996, 71.

⁵⁰⁴ KROUPA 1996, 71.

⁵⁰⁵ KROUPA 1996, 72.

⁵⁰⁶ HOCKE 2001, 468.

⁵⁰⁷ HOCKE 2001, 468.

⁵⁰⁸ HOCKE 2001, 468.

umění.⁵⁰⁹ Francis Quarles ve spise *Emblemes* vydaném v roce 1635 v Londýně tvrdí o hieroglyfech, že jsou prostředkem poznání Boha: „*Dříve než se objevilo písmo, byl Bůh poznáván prostřednictvím hieroglyfů, neboť co jsou nebesa, země a každé stvoření než emblémy a hieroglyfy jeho slávy.*“⁵¹⁰ Nejvýznamnějším autorem, který se v 17. století věnoval interpretaci hieroglyfů, byl jezuitský historik Athanasius Kircher. Právě Kircherovu definici symbolu přebírá Mojmír Horyna při explikaci symbolického charakteru barokního umění. Při výkladu symbolického smyslu kostela sv. Jana Nepomuckého na Zelené hoře cituje Horyna pasáž z Kircherova spisu *Oedipus Aegyptiacus II* z roku 1652, podle níž je symbol: „...zápis označující nějaké tajemství a vedoucí naši duši na základě spolehlivé podobnosti k pochopení něčeho velmi odlišného od smyslového vnímání.“⁵¹¹

Metaforami se v 17. století zabýval turínský rétorik, dramatik, básník a historik Emanuele Tesauro a to v díle *Il Cannocchiale Aristotelico* publikovaném v roce 1654. Gustav René Hocke chápe metaforu v díle Emanuela Tesaura jako způsob zprostředkování božské skutečnosti. Pro antický manýrismus (v čele s Emanuele Tesaurem) platí podle Hockeho rovnice: „*metafora rovná se Bůh.*“⁵¹² Tesauro považuje metaforu za „*královnu slovních figur*“, za „*nejduchaplňější*“, „*nejostrovtipnější*“, a „*nejplodnější*“.⁵¹³ Tesauro doporučuje plně v duchu manýrismu spojovat při vytváření metafor protikladné skutečnosti. Výsledná metafora v čtenáři vzbudí údiv, ohromí ho, a tak v něm vyvolá požitek. Tesauro předkládá 8 různých způsobů (maniere), jak vytvářet metafory. Nejvíce chválí „*opoziční metaforu*“, v níž jsou spojovány navzájem nesouvisející skutečnosti, například „*želva je lyra bez strun*“, „*varhany jsou slavík bez peří*“.⁵¹⁴ Gustav René Hocke upozorňuje, že metafora si může uchovávat mytický původ i v masové civilizaci. Mytickým původem míní Hocke úlohu metafory zprostředkovávat božské skutečnosti. V tomto smyslu chápe i metafory Tesaurovy jako mýtické, ačkoli veskrze subjektivní. Subjektivní charakter manýristických metafor je reakcí na proměnlivou povahu světa, který se zdá ztrácet poslední pevné hranice: „*Když se ukáže, že objektivní svět nemůže nabídnout nic konkrétního, nic jednoznačně platného, začne uplatňovat svou moc svět subjektivních vztahů. Proto metafora přenášející jednu věc na jinou,*

⁵⁰⁹ KROUPA 1996, 71.

⁵¹⁰ VESELÝ 2008a, 154.

⁵¹¹ HORYNA 2001b, nepag. Citace pochází z uměleckohistorického hodnocení, z kapitoly „*Esoterická symbolika chrámu*“. Originální citace pochází z publikace: P. A. KIRCHER S.J.: *Oedipus Aegyptiacus II*, Řím 1652, 404.

⁵¹² HOCKE 2001, 340.

⁵¹³ HOCKE 2001, 341.

⁵¹⁴ HOCKE 2001, 342

získává v manýrismu charakter sdělovacího prostředku nanejvýš přiměřeného pro tento nestrukturovaný svět, ba prostředku čarovného.⁵¹⁵ Podle Hockeho metafory v manýrismu vytvářejí „svět nadrelativní magické jednoty“⁵¹⁶, a tak je jejich smyslem vlastně harmonizace chaotických jevů do podoby relativně soudružného světa.

Emanuela Tesaura cituje Dalibor Veselý při výkladu vizualizace inteligibilního světa v chrámu Nanebevzetí Panny Marie ve Zwiefaltenu a to v rámci širších úvah o rétorice tzv. „komunikativním prostoru.“⁵¹⁷ Dialektika slova a obrazu se v tomto chrámu podle Veselého realizuje především pomocí emblému a alegorie.⁵¹⁸ Veselý spojuje emblém s tzv. „concenttem“ – s konceptuálním obsahem, či programem určitého uměleckého díla. Veselý odkazuje na Tesaurovu definici concetta – concetto je duší emblému a tělem concetta je emblém.⁵¹⁹ Takové pojetí concetta (tedy konceptuálního obsahu uměleckého díla) koresponduje s Veselého chápáním architektury jako „komunikativního prostoru“.⁵²⁰ Veselý chápe architekturu jako „mlčenlivý jazyk“,⁵²¹ v němž je význam ztělesňován celým tělem stavby. Emblém je podle Tesaura tělem concetta podobně jako je podle Veselého tělem concetta celá stavba – tedy včetně architektonického prostoru, v němž se toto concetto ztělesňuje.⁵²² Architektonický prostor tituluje Veselý přívlastkem „komunikativní“ právě proto, že se domnívá, že se skrze něj ztělesňuje „concentto“ – tedy konceptuální obsah stavby. Veselý odvozuje své pojetí „rétorického“ či „komunikativního“ prostoru z Tesarova spisu *Il Cannocchiale Aristotelico*: „Pro Tesaura je metafora duší komunikativního pohybu, neboť má schopnost odhalovat podobnost mezi idejemi, pojmy, obrazy a významuplnými gesty. Jestliže tuto souslednost chápeme jako součást celkové architektoniky prostoru, pak můžeme prostor chápat jako prostor rétorický. Toto chápání lze přijmout, pokud si uvědomíme, že rétorika nemá pouze svou duši v metafoře, ale také své tělo v prostoru a že jedno nemůže existovat bez druhého. Hovořit o prostoru jako o prostoru rétorickém je totéž jako mluvit o jazyce

⁵¹⁵ HOCKE 2001, 340.

⁵¹⁶ HOCKE 2001, 340.

⁵¹⁷ VESELÝ 2008a, 35–78.

⁵¹⁸ VESELÝ 2008a, 153.

⁵¹⁹ VESELÝ 2008a, 153. Originální citace pochází z: EMANUELO TESAUR: *Il cannocchiale aristotelico*, Torino 1670. Faksimile Artistica Piemontese, Savigliano (Cuneo) 2003, 695.

⁵²⁰ VESELÝ 2008a, 35–78.

⁵²¹ VESELÝ 2008a, 35, 49, 57.

⁵²² VESELÝ 2008a, 153.

*architektury nebo o jakémkoli jiném mlčenlivém jazyce. Ty všechny jsou situovány v prostoru potencionální komunikace.*⁵²³

3.6. Pojetí obrazu formulované během tridentského koncilu

V rámci katolického náboženství, které bylo oficiálním a jediným uznávaným náboženstvím habsburské monarchie po bitvě na Bílé hoře, byly obrazy a sochy chápány jako prostředky přivádějící věřícího k Bohu. V sakrálním architektonickém prostoru mohli být světci přítomni *reálným* způsobem srze ostatky, či *symbolickým* způsobem skrze obrazy, či sochy. Specifickým rysem katolického náboženství byla víra, že se během mše požehnaná hostie proměňuje *reálně* v tělo Kristovo. V sakrálním barokním architektonickém prostoru může být katolický věřící přítomen *reálnému* zpřítomnění Krista (skrze eucharistii) a *symbolickému* zpřítomnění Krista (skrze obrazy). Paradoxním cílem křesťanského umění je snaha o zpodobení Boha, který je ve své podstatě nezpodobitelný, protože přesahuje vše stvořené. Toto napětí mezi viditelnou a neviditelnou sférou zakládá symbolickou orientaci barokního umění.

Úctou k ostatkům a svatým obrazům se zabýval tridentský koncil a z jeho 25. zasedání v roce 1563 vzešel dekret *De invocatione, veneratione, Reliquiis Sanctorum, sacris imaginibus*.⁵²⁴ Tento dekret mohl navazovat na tzv. *Libri Carolini*, který nechal sepsat svými teology na sklonku 8. století Karel Veliký. Petra Nevímová (Oulíková) shrnula funkci sakrálního obrazu v tomto spisu takto: „za *prvé* obraz je *písmem nevzdělaných – scriptura laicorum*, za *druhé* má připomínat památku samotného Boha (a světců), ale nemá ho ztělesňovat, a za *třetí* má zkrášlovat *dům Boží*“.⁵²⁵ V úvodu *Libri Carolini* je převzata výtka koncilu v Nikeii ikonoklastům: „Skoro každý idol je zobrazením (*imago* = ve smyslu plastiky a obrazu), ale ne každé zobrazení je idolem. Idol podléhá zcela jiné definici než obraz. Obrazy jsou k ozdobě kostelů a k prezentaci posvátných dějů, idoly ale jen ke svádění nuzných, k bezbožnému ritu a prázdné pověře. Obraz vypovídá o něčem jiném, idol sám o sobě...“⁵²⁶ Pro barokního katolického věřícího mohli být světci *reálně* přítomni v chrámu skrze svaté ostatky, či

⁵²³ VESELÝ 2008a, 157.

⁵²⁴ MIKULEC/KŮRKA 2013, 286.

⁵²⁵ NEVÍMOVÁ 2001, nepag.

⁵²⁶ ROYT 1999¹, 13.

symbolicky srze obrazy. Autor *Libri Carolini* zdůraznil rozdíl mezi obrazy a relikviemi světců v teologické rovině takto: „*Obrazy nejsou s relikviemi světců a vyznavačů postaveny na roveň...neboť tyto pocházejí z těla nebo jsou dotýkány s tělem...a povstanou se světci na konci světa v nádheře nevídané... Obrazy ale nám připadají podle tvůrčího talentu (ingenium) umělce a jeho zručnosti jednou krásné, podruhé ošklivé a skládají se z nečisté látky (materia). Ony nežily, proto ani nevstanou z mrtvých, nýbrž, jak víme, budou spáleny nebo se rozpadnou a zabrání nám klanění a vzývání, jež přísluší pouze Bohu.*“⁵²⁷ Ve středověku byla běžná praxe tzv. *dotýkání* (*attactus*). Na obraz byly přikládány ostatky svatých, a tímto dotekem se přenášela na obraz reálná přítomnost světce. Tyto obrazy pak byly stvrzeny jako tzv. *vera effigies*, tedy jako pravá zobrazení svatých.⁵²⁸

Otázkou pojetí obrazu v sakrálním prostoru se zabýval také boloňský arcibiskup a kardinál Gabriele Paleotti v dvoudílném spise *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*,⁵²⁹ který vyšel italsky roku 1582. Podle Paleottiho je cílem obrazů povznášet duši věřícího směrem k nebi: „*V případě díla ... není účelem pouhá nápodoba (mimesis), nýbrž poslání díla sloužit vyšším cílům, to je dotknout se věčné krásy, která má člověka odvést od neřestí a má ho přivést k pravému kultu Boha.*“⁵³⁰ Stručně se k tématu obrazu vyjádřil i Karel Boromejský, jehož spis *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae* se však soustředil především na praktické funkce sakrální architektury a nezabýval se tolik teologickým odůvodněním obrazu. Názory obou autorů byly v souladu s ustanovením tridentského koncilu – oba autoři opravňovali umístění a uctívání obrazů v sakrálním prostředí, pokud tyto obrazy zpodobňovali náboženské náměty v souladu s křesťanskou tradicí. Barokní obhajoba sakrálního obrazu završila dlouhodobý boj mezi *ikonoklasty* a *ikonoduly*, odpůrci a přívrženci zpodobování svatých osob. Obrazoborectví, snažící se v náboženství odstranit náboženské obrazy, bylo aktuální během 8.–9. století a pak během protestantské reformace. Během tridentského koncilu byla obrazu přiznána jeho výsostná symbolická funkce jako prostředku přivádějícího věřícího k Bohu.

Pojetí obrazu definované tridentským koncilem našlo pochopitelně odezvu i v českých zemích. Křížovnický historik Jan Beckovský chápe hlavní účel obrazů v tom, že vzbuzují pobožnost: „*Proto také církev katolická obrazy v chrámě Páně i jinde před oči staví, abychom*

⁵²⁷ ROYT 1999¹, 13.

⁵²⁸ ROYT 1999¹, 10.

⁵²⁹ PRODI/MCCUAIG 2012.

⁵³⁰ ROYT 1999¹, 15–16.

na ně srdce své obrazili (nebo odtud staří Čechové obraz, totiž od obrazení jmenují) a skrze to jako vůdce následovali. Když hledíme na obraz Krista ukřižovaného, trním korunovaného, na jeho ruce a nohy tupým hřebem probodené, na polostrým kopím otevřené, na všecko tělo zkrvavené, tím vším, co pro nás trpěl, obrážíme se. A jestli se Pilát užasl a v srdci svém obrazil, když dal židům Krista Pána ztrápeného vyvésti řka k nim s podivením: *Ecce Homo!* Jako by řekl, patřete na člověka toho a sobě rozjímejte, co jest trpěl, a snad na tom dosti míti budete, i proč bychom se my křesťané na jeho obraze neobrazili (...) všichni obrazové pobožní k nějaké ctnosti člověka obrážejí a vzbuzují.⁵³¹ Beckovský vyvozuje význam slova „obraz“ od slova „obraziti“, což můžeme rozvinout následujícím způsobem: duše se při pohledu na obraz obráží podobně, jako se obráží strom výhonky a podobně jako se strom obráží výhonky k životu, obráží se srdce člověka k víře.

3.7. „Icones symbolicae“ u Christophora Giardy a Gombrichova a Gadamerova rehabilitace barokní alegorie

V kázání *Bibliotheca Alexandrinae Icones Symbolicae* z roku 1636 popisuje Christophoro Giarda zobrazení svobodných umění pomocí personifikací v nově vybudované knihovně barnabitského semináře S. Alessandro v Miláně. Giardův text kázání ukazuje, že alegorické personifikace nebyly v baroku chápány jako pouhé překlady slov do obrazů (tedy nebyly hodnoceny prizmatem Goetheova chápání alegorie, v němž alegorie získává pejorativní nádech), ale že byly interpretovány jako symbolická zviditelnění božských idejí (tedy v duchu neoplatónismu). Rozdílné pojetí mezi alegorií a symbolem, které se ustálilo v 19. století v Německu a jehož vznik nachází Gadamer v korespondenci mezi Schilerem a Goethem⁵³² a později u Schellinga,⁵³³ se často vnáší i do barokní doby, ačkoli ta ho neznala. Ghiarda přitom interpretoval personifikace Ctností a Svobodných umění (dnes definované jako alegorie) jako „obrazové symboly“, které povznášejí člověka skrze smyslový obraz k inteligibilním idejím. Význam personifikací spatřuje Ghiarda v jejich potenci zobrazovat to, co je jinak člověku smysly nepřístupné: „Jsme jim dlužní za to, že naše duše, která byla vykázána z nebes do temné kobky těla, omezena ve svých možnostech a držena v područí smyslů, je schopna uzříti krásu a podobu Ctností a Umění ve své podstatě nehmotných, které jsou však pomocí barev

⁵³¹ ROYT 1999¹, 21.

⁵³² GADAMER 2010, 81.

⁵³³ GADAMER 2010, 83.

alespoň přibližně zobrazené, když už ne zcela dokonale vystižené a tak je duše povznesena k ještě vroucnější lásce a toužení k tomu, co tyto personifikace představují.“⁵³⁴

Kázání Christophora Giardy analyzoval Ernst Hans Gombrich v článku *Icones Symbolicae, Philosophies of Symbolism and their Bearing on Art*,⁵³⁵ ve kterém sledoval pojetí symbolu jako způsobu zprostředkování inteligibilní idey v širokém záběru od antiky po 20 století. Mezi citovanými autory se objevuje Aristoteles, Platón, Plotinos, Dionýsios Aeropagíta, Boethius, John Ridevall, Leonardo da Vinci, Pico della Mirandola, Marsilio Ficino, Cesare Ripa, Scipione Bargagli, Giovanni Bellori, Ruscelli, Giovanni Batista Vico, Galileo Galilei, Friedrich Creuzer, J.W. Goethe, Sigmund Freud, Carl Gustav Jung, Aby Warburg. Gombrich se domnívá, že status, který byl alegorii připsán v osvícenství a v průběhu 19. století, neodpovídá pojetí alegorie v předchozích dobách. Pejorativní hodnocení alegorie jako schematického způsobu vyjádření vzdáleného života a založeného pouze na společenském úzu, na rozdíl od metafyzicky chápaného a smyslově pojatého symbolu, považuje Gombrich za mylné. Gombrich začíná svůj článek věnovaný symbolickým obrazům popisem osobní motivace vedoucí k jeho sepsání. Přívlastky jako „bezkrvné“ či „mdlé“, jimiž byly alegorie v 19. století častovány, nepovažuje za adekvátní vzhledem k životnosti barokních alegorických kompozicí: *„Kvůli tomu, že jsem byl vychován v Rakousku, se mi tyto přívlastky zdály vždy nepochopitelné. Protože živé a bezstarostné postavy, shlížející z výšin zářících oblaků a zaplňující v pestré hojnosti stropy nespočtu barokních chrámů a paláců, na mě působily všelijak, ale rozhodně ne „bezkrvné“. Bylo to při zkoumání těchto nádherných kompozicí, u kterých je přesný program často znám, kdy jsem začal prvně pochybovat o statusu obvykle připisovanému personifikacím před osvícenskou kritikou. Opravdu nebyly ničím jiným než dekorativními piktogramy? Nemohly být tyto kompozice zamýšlené jako skutečná zobrazení nebes, ve kterých lidé dříve viděli platonické ideje dlící v nebi společně s anděly?*“⁵³⁶

Gombrich se zabývá dichotomií pojmů alegorie a symbol v 19. století, tak jak vznikla mezi německými romantiky.⁵³⁷ Vedle alegorie chápané jako čistě „intelektuální piktograf“ byl symbol německými romantiky chápán jako „vitální“ a byl opatřen „aurou tajemství“.⁵³⁸ Gombrich upozorňuje, že tato dichotomie mezi alegorií a symbolem má své kořeny už u

⁵³⁴ GOMBRICH 1978, 124. Překlad: Eliška Koryntová.

⁵³⁵ GOMBRICH 1978.

⁵³⁶ GOMBRICH 1978, 123. Překlad: Eliška Koryntová.

⁵³⁷ GOMBRICH 1978, 183–187.

⁵³⁸ GOMBRICH 1978, 183.

Kanta.⁵³⁹ Anglosaský svět podle Gombricha toto přísné dělení na alegorii a symbol nikdy plně nepřijal – symbol může být v anglickém jazyce použit pro jakýkoli znak v matematice, logice, nebo i v reklamě.⁵⁴⁰

Stejně jako u Ernsta Hanse Gombricha, tak i u Hanse Georga Gadamera souvisela rehabilitace alegorie se zvýšeným zájmem o barokní umění. Gadamer přičítá vznik dichotomie mezi alegorií a symbolem Goethovu století, v němž se rozvinulo specifické pojetí „*génia*“ a s ním souvisejícího chápání umění jako „*prožitku*“.⁵⁴¹ Gadamer ukazuje, že umělecké dílo však lze hodnotit pomocí jiných kritérií, než pouze podle „*ryzosti prožitku a mohutnosti výrazu*“.⁵⁴² Rozdíl mezi alegorií a symbolem vychází podle Gadamera ze specifické estetiky Goethovy doby: „*Pevně zakořeněný pojmový protiklad mezi organicky rostlým symbolem a chladnou, rozvažovací alegorií ztrácí svou závaznost, jakmile poznáváme jeho závislost na estetice génia a prožitku. Pokud již znovuobjevení barokního umění (událost, o které zřetelně svědčí dění na trhu se starožitnostmi), ale v posledních desetiletích především znovuobjevení barokní poezie stejně jako novější uměnovědné bádání do určité míry vystupovaly na obranu cti alegorie, můžeme nyní uvést také teoretický důvod tohoto procesu. Estetika 19. století se zakládala na svobodě symbolizující činnosti mysli. Je však tento základ nosný? Neomezuje tuto symbolickou činnost mysli vpravdě ještě dnes přežívající mýticko-alegorická tradice? Přitakáme-li, opětovně tím relativizujeme protiklad symbolu a alegorie, který se pod předsudkem estetiky prožitku jevil jako absolutní, stejně jako rozdíl mezi estetickým a mýtickým vědomím.*“⁵⁴³ Gadamer přiznává, že mezi alegorií a symbolem existují rozdíly, ale oba pojmy mají společný cíl: „*alegorický postup výkladu a symbolický postup poznání se zakládají na stejné nutnosti: božské nelze poznat jinak než ze smyslově vnímatelného.*“⁵⁴⁴

3.8. Umberto Eco a jeho kritika Goetheovy dichotomie mezi alegorií a symbolem

Goethovo rozlišování mezi symbolem a alegorií podrobuje důsledné kritice také Umberto Eco. Eco totiž chápe symbol v daleko širším smyslu. Symbol nechápe pouze v idealistickém

⁵³⁹ GOMBRICH 1978, 184.

⁵⁴⁰ GOMBRICH 1978, 183.

⁵⁴¹ GADAMER 2010, 68–76.

⁵⁴² GADAMER 2010, 77.

⁵⁴³ GADAMER 2010, 85–86.

⁵⁴⁴ GADAMER 2010, 79.

Goethově smyslu, ale symbol podle něj znamená také znak, jehož význam je upevněn společenskou konvencí. Symbolem tak může být matematický symbol (značka), či třeba také notový zápis. Ve své teorii sémiotiky se Eco zabývá veškerými dorozumívacími systémy, které využívají zástupného charakteru znaku.⁵⁴⁵ Eco zdůrazňuje, že až do 18. století přísné rozlišení mezi alegorií a symbolem neexistovalo a že významy obou pojmů často splývaly dohromady.⁵⁴⁶ Eco se nezabývá pojetím alegorie a symbolu v baroku, ale soustřeďuje se především na středověk, přičemž odkazuje na antickou definici těchto termínů. Ve středověku byl podle Eca vesmír považován za „*symbolicko-alegorický*”⁵⁴⁷ a termíny „*symbolizovat*” a „*alegorizovat*” byli používány velice volně, jako by šlo o synonyma.⁵⁴⁸ Eco zavádí pro středověký popis světa termín „*obrazný*” namísto „*alegorický*” či „*symbolický*”, aby tak protiklad mezi oběma termíny zmírnil. Romantická koncepce symbolu „*jako rychlé, bezprostřední a bleskově probíhající události, během níž lze intuitivně vejít ve styk s posvátným*,”⁵⁴⁹ dodává váhu používání básnické poetické řeči. Ve srovnání s touto koncepcí symbolu jako „*intuitivního zjevení*” se pak alegorie nutně jeví jako nepříliš poutavá, a proto ji lze podle Eca snadno odsoudit na „*úroveň didaktického cvičení*” – tedy na úroveň „*mechanického*” překladu pojmu do obrazu.⁵⁵⁰ Eco se staví proti praxi, kdy je relativně novodobá koncepce (tedy Goetheovo rozlišení mezi symbolem a alegorií) aplikována na dřívější období, která tuto koncepci neznala. Podle Eca už samotný pojem symbol používaný v archaickém Řecku obsahuje oba dva významy, které jsou dnes rozdělovány mezi alegorii a symbol. Oba významy nachází v řecké etymologii. Symbol jednak znamenal doslova „*znak*”, který fungoval na principu zavedené konvence (to znamená, že znak se váže ke svému významu na základě určitého tradovaného zákona). Zároveň byl symbol chápán také jako obraz, který zprostředkovává „*božská sdělení*” (tedy něco neuchopitelného) na základě evokace a asociace – řecké slovo „*symballein*“ znamená setkat se, pokusit se o výklad, pokusit se o dohad, vyřešit hádanku, usuzovat na základě čehosi vágního, jelikož necelistvého, na základě něčeho, co pouze naznačovalo, evokovalo, odhalovalo, ale konvenčním způsobem nevyslovilo.

⁵⁴⁵ Eco 2009².

⁵⁴⁶ Eco 2004 / Eco 2007², 78.

⁵⁴⁷ Eco 2007², 72.

⁵⁴⁸ Eco 2007², 78.

⁵⁴⁹ Eco 2007², 78.

⁵⁵⁰ Eco 2007², 78.

Umberto Eco cituje definici středověkého symbolického chápání světa od Huizinga: „*Středověk nikdy nezapomněl, že jakákoli věc by byla absurdní, kdyby se její význam omezil pouze na její bezprostřední funkci či na její fenomenální podobu, a že všechny věci přesahují kamsi daleko do onoho světa. Tuto myšlenku v podobě neurčitého pocitu vnímáme i my, když nám šumění deště v korunách stromů nebo světlo lampy na stole v chvilce poklidu umožní hlubší vjem, než jsou vjemy každodenní, jež zakoušíme při praktické činnosti. Takový vjem může někdy nabýt podoby chorobné tísně, která nás nutí nazírat věci jako hroznu či jako tajemství, které bychom měli znát, avšak nemůžeme; častěji nás však zaplní poklidnou útěchou a jistotou, že i naše existence má podíl na skrytém smyslu světa.*“⁵⁵¹ Ve středověku byl transcendentní způsob chápání světa aplikován na veškeré stvořené věci a neomezoval se pouze na některé skutečnosti (jako např. na světlo). Jan Scotus Eriugena chápal celý svět jako zjevení Boha. Bůh, který je skrytý a nepostižitelný, se projevuje ve světě skrze smyslově vnímatelné věci. Podle Eriugeny tak veškeré věci na tomto světě odkazují k inteligibilnímu světu: „*Domnívám se, že neexistuje žádná taková viditelná či tělesná věc, která by neoznačovala něco netělesného a inteligibilního*“.⁵⁵² Huizingův citát ukazuje, že sklon k symbolickému nazírání světa může být vlastní i dnešnímu člověku. Současného diváka může oslovit svým smyslovým pojetím také barokní symbolické umění, ačkoli už dnešní člověk nemusí být v kontaktu s tradicí, která by mu umožňovala tento symbolismus lépe pochopit.

⁵⁵¹ Eco 2007², 72.

⁵⁵² Eco 2007², 82.

4. Symbolické chápání sakrálního prostoru v barokní době

4.1. Prostor jako jeden z prostředků symbolického jazyka barokní architektury – iluzivní zobrazení nebes v sakrální architektuře

V závěru této práce chci poukázat na symbolické kvality barokní architektury, a to jak ve smyslu symbolu jako „komunikačního znaku“, kterému rozumíme na základě konvence, tak ve smyslu symbolu jako způsobu „zjevení nepostižitelného“ skrze smyslově přístupnou realitu. Domnívám se, že pojem „symbolizovat“, lze rozšířit i na jiné prostředky barokního umění a rétoriky – např. na metafory, alegorie, hieroglyfy, emblémy, impressy a devízy. Vycházím z relativizace dichotomie mezi alegorií a symbolem, jak ji provedl Umberto Eco, Ernst Hans Gombrich a Hans Georg Gadamer.⁵⁵³ Protože se věnuji rozboru sakrální architektury, používám v tomto textu pojem symbol především v náboženském významu jako „prostředek vizualizace Boha“, jak jej definoval Dionysios Aeropagita⁵⁵⁴ či Athanasius Kircher.⁵⁵⁵ Toto pojetí symbolu odpovídá pojetí obrazu, které bylo kodifikováno během tridentského koncilu⁵⁵⁶ a kterému se věnoval ve spise *Discorso intorno alle imagine sacri et profane* kardinál Gabriele Paleotti.⁵⁵⁷ Vymezení pojmu symbolu jako prostředku zpřítomňujícího člověku smyslově nepřístupné ideje a vše transcendingícího Boha jsem sledovala již v předchozí kapitole.

Barokní prostor chápu jako praktický výtvar a zároveň jako umělecký prostředek. Jak praktická, tak umělecká stránka barokního architektonického prostoru je charakterizována náboženskou kultovní funkcí kostela. Barokní architektonický prostor jako umělecký prostředek umožňuje divákovi přiblížit se Bohu skrze smyslově vnímatelnou skutečnost. Barokní architektonický prostor nechápu jako samostatnou uměleckou entitu, ale pojmám ho v souvislosti s malířstvím, sochařstvím a štukatérstvím. Barokní architektonický prostor zprostředkovává divákovi nehmotný inteligibilní svět pomocí smyslově přístupné reality –

⁵⁵³ Eco 2007², 77–79/GOMBRICH 1978/GADAMER 2010, 77–86.

⁵⁵⁴ KOUDELKA/HLADKÝ 2005.

⁵⁵⁵ KROUPA 1996, 71 / HORYNA 2001b, nepag. Citace pochází z umělecko-historického hodnocení, z kapitoly „Esoterická symbolika chrámu“. Originální citace pochází z publikace: P.A. KIRCHER S.J.: *Oedipus Aegyptiacus II*, Řím 1652, 404.

⁵⁵⁶ ROYT 1999¹, 9–27/NEVÍMOVÁ 2001, nepag.

⁵⁵⁷ PRODI/MCCUAIG 2012.

pomocí prostorového řešení, práce se světlem, práce s divákovým vnímáním a pomocí manipulace s jeho pohybem ve stavbě. V barokních chrámech se často setkáme s iluzivním zobrazením nebes, na kteréžto iluzi se plnohodnotně podílí jak architektura, tak malířství a sochařství. Architektonický prostor vytváří určitý rám, v němž se uplatňují symbolické kvality malířských a sochařských děl větší intenzitou, než kdyby byly vnímány izolovaně. Inteligibilní svět božských idejí je v rámci křesťanské kultury zpodobován pomocí obrazu nebes a to proto, že nebesa jsou nám smyslově přístupná (vidíme nad hlavou modré nebe s oblaky), ale zároveň jsou fyzicky nepřístupná, a tak se nejlépe slučují s představou nehmotného, neuchopitelného a nepopsatelného Boha, který vše přesahuje. Dionysios Areopagita však zdůrazňuje, že Boha nelze ztotožnit ani s inteligibilním světem. Bůh stojí ještě výše než inteligibilní ideje – Bůh není nijak uchopitelný, a to ani smysly ani intelektem. Můžeme ho však popsat pomocí pojmů, které mu stojí nejbližší – tedy pomocí pojmů inteligibilních idejí.⁵⁵⁸ Boha tedy nelze ztotožnit s nebesy, ale můžeme ho pomocí nebes zobrazit. V Bibli nacházíme zmínku, že král Šalamoun pochybuje, zda se může Bůh skutečně usídlit v nově vybudovaném a právě vysvěceném jeruzalémském chrámu, když přeci Bůh přesahuje vše člověku známé: „*Ale může Bůh opravdu sídlit na zemi, když nebesa, ba ani nebesa nebes tě nemohou pojmout, natož tento dům, který jsem vybudoval?*“ (Kr 8, 27) Kniha Job nás spravuje, že Bůh přesahuje všechno naše poznání: „*Hle, Bůh je vyvýšený, nad naše poznání, počet jeho let je nevyzpytatelný.*“ (Jb 36, 26) Bůh stojí výše než nebesa – ani nebesa nejsou tak dokonalá jako on: „*Hle, on ani na své svaté nedá a nebesa nejsou v jeho očích bez poskvrny.*“ (Jb 15, 15) Bůh tedy stojí výše než nebesa, nicméně v lidové rovině byla nebesa vždy chápána jako příbytek Boha. Na nebesích pluje Slunce, které zaplavuje celý svět světlem a dává mu život. Světlo se stalo symbolem Boha pro jeho kvality, které jsou základní pro lidské existování. Podle Manfreda Lurkera je význam symboliky světla daný právě závislostí lidské existence na světle: „*Beze světla není života!*“⁵⁵⁹ Skrze obraz nebes prozářených světlem, který tak často nalézáme v barokních chrámech, je inteligibilní svět učiněn pro člověka viditelným, ale to však neznamená, že je s ním totožný. Iluzivní malba nebes má diváka k inteligibilnímu světu přivádět, sama je však pouze obrazem, který nelze s inteligibilním světem zaměňovat. Sakrální obrazy zpodobující Boha jsou přípustné proto, že diváka k Bohu přivádí a poučují ho, samy však fyzickým ztělesněním Boha nejsou. Tímto způsobem interpretoval funkci sakrálního obrazu tridentský koncil.⁵⁶⁰

⁵⁵⁸ KOUDELKA/HLADKÝ 2005, 175–181.

⁵⁵⁹ LURKER 1999, 257.

⁵⁶⁰ ROYT 1999¹, 9–27/NEVÍMOVÁ 2001, nepag.

Je však třeba říci, že tímto intelektuálním výkladem se běžní návštěvníci barokního kostela zřejmě neřídili – jim asi obraz nebes splýval přímo se samotným Bohem. Barokní věřící měli zřejmě při pohledu na působivě zobrazená nebesa skutečně dojem, že se před nimi v jakémsi tajemném okamžiku otevřel svět andělských bytostí a že k nim Bůh sestupuje do prostoru kostela. Ernst Hans Gombrich cituje ve svém článku *Icones Symbolicae* slova Edwyna Bevana, která popisují dobový postoj k idolům ve starověkém Římě, ale můžeme je chápat jako klíčová pro jakoukoli dobu, v níž se lidé snaží zachytit Boha pomocí symbolů: „*Mezi vírou venkovana, který chápe skutečnou životnost uctívaného idolu v té nejhrubší realistické podobě a vírou vzdělaného člověka, který považuje uctívání pouze za symbolické vyjádření toho, že existují nějaké neviditelné síly (...) existuje velké množství odstínů...*”⁵⁶¹ Aby Warburg popisuje tuto tendenci lidské mysli zaměňovat znak s označovaným a jméno s jeho nositelem jako „*Denkraumverlust*”.⁵⁶² Gombrich k tomu dodává, že „*není žádná jasná hranice, která by oddělovala materiální viditelný svět od sféry duševna, ne jen proto, že různé významy slova „reprezentovat“ mohou být rozmazaná, ale protože vztah mezi obrazem a symbolem předpokládá jiný přístup. Pro primitivní mentalitu musí být rozlišování mezi reprezentací a symbolem bez pochyby velice náročné.*”⁵⁶³ Primitivní národy vidí pod zobrazením Boha samotného Boha – proto mohou také zobrazení různých božstev v primitivních kulturách získat magický význam. Pokud bychom však tento „*přímý*“ způsob vnímání obrazu vyhradili pouze pro primitivní mentalitu, ochudili bychom se tak o způsob prožívání uměleckého díla: v tom je přeci síla a kouzlo obrazu, že se skrze obraz necháme vtáhnout do jiného světa, že této iluzi věříme a poddáme se jí, že ji na sebe necháme bez předsudků působit, že pár tahů na papíře ztotožníme s obličejem reálného člověka, jako kdyby se na nás tento člověk díval a byl živý, jako kdyby přes propast času na nás promlouval tady a teď. Podle Zdeňka Kalisty tvořilo duchovní náboj baroka „*hledání boha skrze tento svět*”.⁵⁶⁴ Svět, ve kterém žijeme, je plný smyslových krás a smyslovému působení barokních obrazů podléhá i ten, kdo je v intelektuální rovině chápe jako pouhé symboly.

Pojem architektonický prostor ve smyslu izolované výtvarné skutečnosti zřejmě v baroku neexistoval, nebo alespoň ne v takovém smyslu, v jakém ho používáme dnes. Přestože v

⁵⁶¹ GOMBRICH 1978, 125 / 125BEVAN 1940, 29.

⁵⁶² GOMBRICH 1978, 125. Originální citace pochází z: Aby WARBURG: Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten. In: Gesammelte Schriften, Berlín 1932, 491.

⁵⁶³ GOMBRICH 1978, 125. Překlad: Eliška Koryntová.

⁵⁶⁴ KALISTA 2005, 27.

baroku existuje bohatá literární teorie týkající se alegorií, metafor, emblémů a impres, nejsem si vědoma žádného textu, který by připisoval symbolickou funkci samotnému architektonickému prostoru. V barokní době však byla hojně diskutována funkce sakrálních obrazů a to jak malířských, tak sochařských. Úctou k ostatkům a svatým obrazům se zabýval tridentský koncil a z jeho 25. zasedání v roce 1563 vzešel dekret *De invocatione, veneratione, Reliquiis Sanctorum, sacris imaginibus*.⁵⁶⁵ Otázkou pojetí obrazu v sakrálním prostoru se zabýval také boloňský arcibiskup a kardinál Gabriele Paleotti a Karel Boromejský.

Tím, že tridentský koncil schválil používání obrazů v sakrálním prostředí, přispěl k značnému rozšíření katolického náboženství. Sakrální prostor koncipovaný s důrazem na smyslové vnímání našel odezvu u širokého publika. Barokní kostel přímo překypuje obrazy a sochami a je nesmírně vizuálně poutavý. Návštěvníka doslova vtahuje do zobrazovaného náboženského děje tím, že využívá iluzivního zobrazení, na kterém se rovnocenně podílí architektura, malířství a sochařství. Barokní architektonický prostor funguje jako jakýsi rám, který objímá malířská a sochařská díla se symbolickou funkcí. Barokní sakrální architektura vytváří prostor, ve kterém se může plně uplatňovat iluzivní malířské a sochařské umění, přičemž prostor se na tvorbě této iluze plnohodnotně podílí, protože diváka k této iluzi doslova přivádí – směřuje jeho pohled, uvádí ho k preferovaným místům, ovlivňuje jeho pohyb. Dalibor Veselý zdůrazňuje tuto moc prostoru organizovat ostatní umění do jednoho smysluplného celku: „*Přestože také ostatní umění spoluutvářejí prostor, prostor má moc je umisťovat, situovat. A situovat znamená komunikovat.*“⁵⁶⁶ Johana Bronková-Kofroňová považuje sakrální prostor za „*vždy více či méně skrytou strukturu, kterou vyznačuje idea kvalitativní gradace.*“⁵⁶⁷ Je známé, že barokní sochy instalované v galeriích, ztrácí vytržením ze svého kontextu část svého symbolického poselství. Kam míří v galerii jejich patetická gesta? Pouze do prázdného prostoru.

4.2. Biblická představa nebes

Tendence zpřístupňovat v sakrálním prostoru inteligibilní svět pomocí obrazu nebes není patrná pouze ve stavbách samotných. Tuto symbolickou tendenci můžeme vyčíst také z dobových barokních textů. Podle spisu *Druhý sloup* z roku 1707 od Jana Beckovského má kostel odkazovat k nebi, „*jest figura a zrcadlo nebeské slávy a věčného chrámu*

⁵⁶⁵ MIKULEC/KŮRKA 2013, 286.

⁵⁶⁶ VESELÝ 68

⁵⁶⁷ BRONKOVÁ-KOFRONOVÁ 2004, 308.

jeruzalémského.”⁵⁶⁸ Dle současného výkladu se pojmem figura (v latině označujícího pojem tvar) míní v lingvistice prostředek tradiční poetiky a rétoriky, odlišující se od norem běžného jazyka a sloužící k dosažení velkého uměleckého účinku.⁵⁶⁹ Pojem „zrcadlo“ bychom mohli chápat jako symbol v tom smyslu, že vypovídá pomocí skutečnosti pozemské o skutečnosti nadpozemské. V následujících řádkách se pokusím objasnit biblickou představu nebes a pak se budu věnovat pojetí chrámu v Bibli, abych mohla v závěru ukázat, jak se do podoby barokní architektury propisuje křesťanský vztah k nebesům a nebeskému jeruzalémskému chrámu. V baroku se odehrálo několik význačných astronomických objevů, které dnes zpětně považujeme za zásadní pro současné chápání světa (Keplerův objev, že planety obíhají po elipsách a Galileiho objev, že země obíhá kolem Slunce). Domnívám se však, že na utváření všeobecného pohledu na svět měla v tehdejší době větší vliv *Bible*. Jarmila Krčálová přinesla hypotézu, že raně barokní oválné stavby měli reflektovat právě Keplerův objev eliptického oběhu planet.⁵⁷⁰ Prosazování oválu v české raně barokní architektuře však bylo podmíněno spíše estetickými a stylovými zřetely a nelze ho s Keplerovými vědeckými objevy přímo spojit. Představu nebes barokního věřícího tedy odvozují především z *Bible*, která byla čtena během kázání a pro běžné věřící tvořila základní zdroj poznání světa. V liturgickém prostoru se projevovala snaha vizualizovat biblickou představu nebes a ne představu tehdejší vědy.

Jan Royt upozorňuje, že nebe, jako „*prostor mimo tento svět*“, není v křesťanství přesně definováno.⁵⁷¹ Představy o podobě nebe jsou úzce svázány s představami o podobě světa a kosmu. V představách středověkých filosofů a teologů měl kosmos podobu dokonalé koule – její průměr se pokoušel roku 860 vypočítat Johannes Scotus Eriugena.⁵⁷² Ve středověku se také setkáváme s představou kosmu jako „*otevřené skleněné číše se skleněným mořem, v jejímž centru se nachází země, obklopená fixně uspořádanými hvězdami a ve sféře mezi nimi se pohybujícími planetami.*“⁵⁷³ Takto uspořádaný kosmos je přesně vymezen hranicemi. Hraniční prostor zvaný „*firmamentum*“ je tvořen andělskými hierarchiemi a nebem.⁵⁷⁴ Biblickou představu nebes lze rekonstruovat především z knihy *Genesis*, z *Ezechiela* a ze *Zjevení Janova*. Jak si mohli izraelité (a spolu s nimi i pozdější čtenáři *Bible*) představovat

⁵⁶⁸ MIKULEC 2013, 146. Původní citace pochází z publikace: Jan BECKOVSKÝ: Druhý sloup, Praha 1707, 174–175.

⁵⁶⁹ VLAŠÍN 1984, 112.

⁵⁷⁰ KRČÁLOVÁ 1974.

⁵⁷¹ ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 8.

⁵⁷² ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 7.

⁵⁷³ ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 7.

⁵⁷⁴ ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 7.

nebe, se ale dozvídáme i z mnoha jiných míst v *Bibli*, například z *Žalmů*, nebo z *Izajáše*, či z *Joba*. Kniha *Genesis* popisuje v 1.–11. kapitole stvoření světa a člověka. Začíná známou větou: „*Na počátku stvořil Bůh nebe a zemi.*“ (Ge 1,1), kterou lze chápat jako nadpis celé kapitoly.⁵⁷⁵ V *Žalmu 115* nalézáme zmínku, že nebesa stvořil Bůh pro sebe, kdežto zemi stvořil pro lidi: „*Nebesa, ta patří Hospodinu, zemi však dal lidem.*“ (Žalm 115, 16) Nebesa jsou v *Bibli* chápána jako příbytek Boha, skrze něž promlouvá k lidem – například ve vidění Ezechielově je popsáno, jak se nebesa otevřela, aby mohl Bůh k Ezechielovi promluvit: „*...otevřela se nebesa a měl jsem různá vidění od Boha.*“ (Ez 1, 1) Obdobně popisuje své vidění i Jan: „*Potom jsem měl vidění: Hle, dveře do nebe otevřené...*“ (Zj 4, 1) V *Bibli* se setkáváme s představou jakési hranice, která odděluje sféru nebeskou od sféry pozemské. V knize *Genesis* je nebe popsáno jako klenba oddělující dvě vrstvy vod: „*I řekl Bůh: „Bud’ klenba uprostřed vod a odděluj vody od vod!“ Učinil klenbu a oddělil vody pod klenbou od vod nad klenbou. A stalo se tak. Klenbu nazval Bůh nebem.*“ (Ge 1, 6-8) Izraelité si tímto způsobem zřejmě vysvětlovali příčinu deště – v nebesích se nachází velké množství vody, které je zadržováno klenbou nebes a z této „nádře“ sesílá Bůh na zem déšť. O tom, že to je Bůh, který sesílá na zem déšť, nás spravuje například kniha *Job*: „*Podivuhodně hřmí Bůh svým hlasem, dělá veliké věci, nad naše poznání: sněhu velí: „Padej na zem“ a dešti: „Ať prší“, a déšť padá v mocných proudech.*“ (Jb 37, 5–6) Nebesa byla stvořena Bohem: „*K výšině zvedněte zraky a hled’te: Kdo stvořil toto všechno? Ten, který v plném počtu vyvádí zástupy hvězd a všechny volá jménem; má obrovskou sílu a úžasnou moc, nechybí mu ani jedna.*“ (Iz 40, 26) Ezechiel ve svém vidění popisuje hraniční sféru (firmamentum) jako klenbu z oslnivého křišťálu. Nejdříve se však zabývá popisem andělů, kteří se vznášeli pod nebeskou klenbou. Tyto podivuhodné bytosti měly podobu člověka, ale místo chodidel měly kopyta jako býk a každá bytost měla čtyři tváře lidské, čtyři lví, čtyři býčí, a čtyři orlí. K tomu měla každá bytost čtyři křídla a cestovala na kolech, jejichž loukotě byly plné očí. Nad těmito bytostmi se rozpínala klenba, kterou Ezechiel popisuje takto: „*Nad hlavami bytostí bylo cosi podobného klenbě jako třpyt oslnujícího křišťálu rozepjatého nahoře nad jejich hlavami. (...) A nahoře nad klenbou, kterou měli nad hlavou, bylo cosi, co vypadalo jako člověk. I viděl jsem, jako by se třpytil oslnivý vzácný kov; vypadalo to jako oheň uvnitř i okolo; směrem od toho, co vypadalo jako bedra, nahoru a směrem od toho dolů jsem viděl, co vypadalo jako oheň, šířící záři dokola. Vypadalo to jako duha, která bývá na mračnu za deštivého dne, tak vypadala ta záře dokola; byl to vzhled a podoba Hospodinovy slávy.*“ (Ez 1, 22–28) Jeroným v *Komentáři k Ezechielovi* rozděluje kosmos na čtyři části: podzemní část (infernorum),

⁵⁷⁵ Bible. Ekumenický překlad 1990, 21, pozn. a.

pozemský svět (terrestrium), nebe tvořené planetami (caelestium) a nadnebeská sféra (supercaelestium).⁵⁷⁶ Jako důkaz toho, že nad viditelným nebem se nalézají ještě další sféry, cituje Jeroným *Žalm* 148,4: „*Chvalte ho nebesa nebes, rovněž vody nad nebesy.*“⁵⁷⁷ Vody zmiňované v tomto žalmu jsou totožné s tzv. *firmamentem*, skleněným mořem, které tvoří hranici sfér. Podle Jeronýma je toto „*skleněné moře*“ velmi pevné a tvoří ho zmrzlá voda.⁵⁷⁸ Ezechiel situuje boží trůn nad toto skleněné moře, nad onu klenbu, působící jako „*třpyt oslňujícího křišťálu.*“ Jan popisuje ve svém vidění také skleněné moře, které tvoří podestu božského trůnu: „*a před trůnem moře jiskřící jako křišťál.*“ (Zj 4,6). Firmamentum lze tedy chápat jako jakousi hranici oddělující pozemský svět od nebeského světa. Nebeský svět však není ztotožňován s tím, co v nebesích vidíme – s oblaky, s modrou dálavou rozprostírající se až k obzoru, s hvězdami a planetami. Za viditelnými nebesy se skrývá další, pro lidi neviditelný svět – svět inteligibility, příbytek Boha. Tento svět může člověk zahlédnout, když se na boží povel otevrou nebesa (Ez 1, 1/Zj 4, 1). Ezechiel spatřuje nad touto hraniční sférou Boha, jeho podoba však není zcela jasná – má podobu člověka, ale je to spíše postava tvořená světelnou září, než člověk z masa a kostí. V Apokalypse popisuje Jan vidění Boha takto: „ *Ihned jsem se ocitl ve vytržení ducha: A hle trůn v nebi, a na tom trůnu někdo, kdo byl na pohled jako jaspis a karneol; a kolem trůnu duha jako smaragdová.*“ (Zj 4, 2–3) Co se přesně skrývá za hraniční sférou, je předmětem teologických spekulací – Dionysios Areopagita situuje nad tuto sféru andělské hierarchie (Caeli spirituales).⁵⁷⁹ Také Beda Ctihodný se domnívá, že andělské bytosti se nachází nad „nebeským mořem.“⁵⁸⁰ Částí nebes je nebeský Jeruzalém, svaté ideální město, které je popsáno ve *Zjevení Janově*. Pozemské chrámy mají odkazovat právě k nebeskému Jeruzalému.

Nebesa jsou v Bibli popisována také jako stan, který Bůh rozprostřel nad celou zemí: „*Ten, který sídlí nad obzorem země, jejíž obyvatelé jsou jako kobylky, ten, který nebesa jak závoj roztahuje a napíná je jako stan k obývání.*“ (Iz 40, 22) Podle knihy *Job* Bůh „*sám nebesa roztahuje*“ (Jb 9, 8) a podle *Izajáše* Bůh říká: „*Já jsem vlastníma rukama roztáhl nebesa.*“ (Iz 45, 12) Podle *Izajáše* sídlí Bůh nad jakousi nebeskou hranicí – nad obzorem. Bůh nebesa rozprostřel nad zemí jako jakousi draperii, či jako klenbu: „*Toto praví Hospodin, tvůj*

⁵⁷⁶ ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 7 a 9.

⁵⁷⁷ ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 9.

⁵⁷⁸ ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 9.

⁵⁷⁹ ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 9.

⁵⁸⁰ ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 9.

vykupitel, který tě vytvořil v životě matky: „Já jsem Hospodin, já konám všechno: sám nebesa roztahuji, překlenujím zemi. Kdy byl se mnou?“ (Iz 44, 24) V Žalmu 19 nacházíme poetický popis nebes, která jsou popisována jak stan, z něhož vychází slunce: „Nebesa vypravují o Boží slávě, obloha hovoří o díle jeho rukou. (...) Není to řeč lidská, nejsou to slova, takový hlas od nich nelze slyšet. Jejich tón zvučí celičkou zemí, zní jejich hovor po širém světě. Bůh slunci postavil stan. Ono jak ženich z komnaty vyjde, vesele jako rek, když běží k cíli.“ (Žalm 19, 1–6)

Nebesa jsou příbytkem Boha, ale nelze je s Bohem ztotožnit. Nebesa jsou pomíjivá a jednou podlehnou zániku, jako vše pozemské. Bůh, který přesahuje vše stvořené, zkázu nebes přetrvává, protože on trvá navěky. Bůh je pánem světa a stejně jako stvořil nebesa, tak je může i zničit. Ve *Zjevení Janově* a v *Izajášovi* se objevuje metafora, že nebesa budou svinuta jako svitek (před vznikem vázané knihy se texty uchovávaly v podobě svinutých pergamenů). Izajáš popisuje, jaké následky bude mít Boží soud: „rozkladu propadne všecken nebeský zástup: nebesa se svinou jako kniha a všecken jejich zástup bude padat, jako opadává listí z vinné révy a padavče z fíkovníku.“ (Iz 34, 4) V Apokalypse popisuje Jan zničení nebes při rozlomení šesté pečeti Beránkem: „A hle, když rozlomil šestou pečeť, nastalo veliké zemetřesení, slunce zčernalo jako smuteční šat, měsíc úplně zkrvavěl a nebeské hvězdy začaly padat na zem, jako když fík zmítaný vichrem shazuje své pozdní plody, nebesa zmizela, jako když se zavře kniha (jako když se svine svitek) a žádná hora a žádný ostrov nezůstaly na svém místě.“ (Zj 6, 12 – 14) V dopise Židům se předpovídá, že nebesa budou svinuta jako plášť: „Ty, Pane, jsi na počátku založil zemi, i nebesa jsou dílem tvých rukou. Ona pominou, ty však zůstáváš; nebesa zvetšejí jako oděv, svineš je jako plášť a jako šat se změní, ty však jsi stále týž a tvá léta nikdy neustanou.“ (Žd 1,10-12) Na uvedených pasážích je zajímavý metaforický popis zničení nebes jako „svinutí“ svitku-knihy, či pláště. Když Bůh nebesa nad zemí „roztáhl“ (Jb 9,8/Iz 40,22/44,24/45,12), může je také „svinout“ jako draperii. (Iz 34, 4 / Žd 1,10-12/Zj 6, 14i)

4.3. Barokní zbožnost a barokní chápání nebes

Život barokního člověka v českých zemích byl určován katolickou vírou, která se v pobělohorské době stala jediným legálním náboženstvím. Katolické náboženství se projevovalo specifickou podobou zbožnosti, jejíž základy položil především tridentský

koncil.⁵⁸¹ Pro barokní katolickou zbožnost bylo typické uctívání Krista, Panny Marie a svatých prostřednictvím obrazů – tím se otevřelo široké pole pro uplatnění uměleckých prostředků v sakrálním prostoru. Jedním z nejdůležitějších kultů barokního katolictví byl kult Nejsvětější svátosti oltářní neboli Božího těla. Katolická církev zastávala stanovisko, že v okamžiku, kdy kněz požehná hostii a víno a pronese nad nimi biblická slova, dojde k jejich skutečnému přeměnění v Tělo a Krev Páně (učení o *transsubstanciaci*). Křesťané nekatolického vyznání k této otázce zastávali různé názory, mezi nejradikálnější patřilo úplné odmítnutí *transsubstanciac* s tím, že Večeře Páně by měla být chápána pouze jako symbolické připomenutí Kristovy oběti.⁵⁸² Tento kult nebyl mezi křesťany univerzální a často se stával příčinou sporů mezi katolíky a příslušníky reformních proudů. Dalším specifickým projevem barokní zbožnosti byla víra v očistec. Protože pro prokázání existence očistce nelze najít oporu v Bibli, stalo se učení o očistci pravidelným terčem kritiky náboženských reformátorů.⁵⁸³ Očistcové učení bylo rámcově učeno spisem *Decretum de purgatorio* z Tridentského koncilu z roku 1563. Barokní katolík věřil v existenci posmrtného života a v nezávislost lidské duše na tělu. Dle učení katolické církve se duše věřícího po smrti odebrala buď do nebe, pekla, nebo očistce, kde měla přebývat až do Zmrtvýchvstání a Posledního soudu na konci věků.⁵⁸⁴ Tento posmrtný svět měl podle českého jezuita Antonína Koniáše i svou vlastní topografii – na jihu je ráj, na severu místo pro duše nepokřtěných dětí, na západě je peklo a na východě očistec.⁵⁸⁵ Zajímavé je, že v barokní vzdělávací literatuře převažují popisy pekla a očistce nad líčením nebeského ráje. Mikulec tuto situaci vysvětluje tím, že drastické popisy pekelných hrůz věřícího motivovali k zbožnému životu více než lákavá vidina nebeského štěstí: „*Popisy ráje totiž mohly sloužit jen jako pozitivní motivace, mohly pouze lákat a přitahovat. Druhá dvě prostředí měla mnohem silnější náboj, mohla zstrašovat, děsit, odpuzovat. Při jejich popisu bylo autorovou povinností vzbuzovat negativní emoce, využívat hrůzy, strachu, své líčení musel vyšperkovávat dramatickými a často i nechutnými podrobnostmi. Samozřejmě i ze čtenářského hlediska byly tyto texty, obdařené navíc nejrůznějšími příběhy, přitažlivější než vyprávění o nebeském klidu a rajském štěstí.*“⁵⁸⁶ Z českých barokních autorů se otázkou nebe zabýval jezuita Jan Malobický. První díl jeho

⁵⁸¹ MIKULEC 2013, 27.

⁵⁸² MIKULEC 2013, 37–38.

⁵⁸³ MIKULEC 2013, 235–236.

⁵⁸⁴ MIKULEC 2013, 225.

⁵⁸⁵ MIKULEC 2013, 225–226.

⁵⁸⁶ MIKULEC 2013, 226.

spisu *Dům věčnosti* je věnován právě popisu nebeské blaženosti.⁵⁸⁷ Malobický není při svém líčení nebeského štěstí příliš popisný, co se týká toho, jak nebe vlastně vypadá a soustřeďuje se především na vyjádření pocitů, které zde věřící zakouší. Hlavním a převládajícím zážitkem je neutuchající pocit dokonalého štěstí – v nebi panuje mezi všemi obyvateli čistá láska, nezkalená pozemskými starostmi a chťicem. Věřícímu dělají v nebi společnost andělé, zástupy svatých a samozřejmě samotný Bůh. Pozemské radosti jsou jen odleskem nebeské krásy – ta přesahuje vše, co člověk na zemi okusil. Konkrétnější informace o podobě nebe nám přináší spis *Vidění rozličné sedláčka prostého* od Valentina Bernarda Jestřábského, který byl určený pro prosté čtenáře, a tak se namísto líčení duševních hnutí zakoušených v nebesích soustředil spíše na popis nebes pomocí pozemských krás.⁵⁸⁸ V závěru spisu přivádí anděl prostého sedláčka do nebeského ráje: „*Přivedl ho tedy na jeden vršek, a z něho mu ukazoval rozkošné, a vždy zelenající se louky, vonným kvítím ozdobené, na kterých se býti zdálo shromáždění lidí v bílém rouše. A byla na tom místě tak líbá vůně, že tou libostí tí, kteří tam aneb bydleli, aneb se procházeli, nasyceni byli. Tam byli příbytkové rozliční, a hojným světlem osvětleni a naplněni.*“⁵⁸⁹ Na tomto líčení je zajímavé, že nebeský ráj je zde líčen pomocí smyslově vnímatelných pozemských skutečností – pomocí barevných a vonných květin. Jedná se o určitý paradox, protože nebeský svět je ukrytý za viditelnou realitou a jako takový vše přesahuje a nelze jej nijak popsat. Jak ho ale prostým věřícím zpřístupnit jinak, než pomocí přirovnávání k pozemským krásám?

Podle barokního všeobecně sdíleného náhledu na svět trpí lidé v pekle pro své nadměrné hříchy, například pro obžerství, či pro smilstvo. Přesto však nelze říci, že by si barokní člověk neuměl pozemských radostí užívat – dokládá to skutečnost, že smyslovéžitky jsou v barokní hovorové řeči přirovnávány k nebeskému štěstí. Můžeme říci, že běžný věřící si nebesa představoval právě skrze pozemské radosti, tedy skrze okouzlení smyslovou realitou. Tak například Johanna Terezie Harrachová v roce 1677 přirovnala pití čokolády k nebeskému pocitu blaha: „... *dnes jsem pila španělskou čokoládu, připadala jsem si jako v nebi, tak skvěle chutnala*“ („... *heindt hab ich von der spanischen zocolate genomen, hab woll klaubt ich sein im himble, so woll hadt es mir geschmeget...*“).⁵⁹⁰ Krásné ženy byly v baroku přirovnávány k andělům – nebeským bytostem. Například Ernst Rüdiger ze Starhembergu v listopadu 1684 na návštěvě u nejvyšší hofmistřyně císařovny vdovy ve Vídni přirovnal jistou

⁵⁸⁷ MIKULEC 2013, 226.

⁵⁸⁸ MIKULEC 2013, 227.

⁵⁸⁹ MIKULEC 2013, 227.

⁵⁹⁰ KUBEŠ 2007/2012, 226.

slečnu k andělu. Vlastními slovy píše, že na této návštěvě „*také spatřil slečnu Terezku, která je krásná jako anděl, takže pan major, až sem přijede [tj. její snoubenec hrabě Auerperg], musí okamžitě umřít láskou*“. („...wo ich auch die freile Teresl gesehen habe, die schen wie ein engel, also das der herr maior, wann er kommen wierd, unfellbar for liew sterwen mues...“)⁵⁹¹ Tyto příklady ukazují, že důraz na přibližování náboženských témat skrze obrazy se stal velice účinnou strategií katolické církve právě proto, že lidé jsou bytostně svázáni se svým smyslovým vnímáním. Pomocí smyslových krás je možné probudit emotivní zbožnost věřícího a podnítit ho k aktivnímu prožívání náboženských skutečností. Ostatně barokní autor Jan Beckovský odvozuje pojem „obraz“ od českého slova „obrazit“ - při pozorování náboženských obrazů se naše srdce přeci „obráží“.⁵⁹² Beckovského etymologii slova „obraz“ můžeme interpretovat pomocí paralely s životem rostlin: stejně jako strom obráží pomocí výhonků k novému životu, tak i lidské srdce obráží k duchovnímu životu a jihně krásou při pohledu na obrazy svatých.

Do barokního symbolického vnímání světa zapadá i specifická forma přípravy na smrt pro negramotné věřící, kterou zaznamenal jezuita Jan Sies, autor česky psané příručky o umírání vydané prvně roku 1768 v Hradci Králové a nazvané pro baroko příznačně komplikovaným názvem *Sladký nápoj jak při trpké nemoci, tak i při hořké smrti duši posilňující, to jest: Některá užitečná a potěšitelná v čas nemoci čtení a modlitby, před skonání(m) pak horlivá vzdychání a ducha svého do rukouch Páně poroučení*.⁵⁹³ Ne všichni věřící v baroku uměli číst a ne všichni věřící měli ve chvílích umírání k dispozici blízkého člověka, který by je vedl cestou „dobrého umírání“ podle některé z dobových příruček. Proto popsal jezuita Jan Sies ve své příručce i metodu jisté negramotné ženy, které k duchovnímu rozjímání v kostele stačily pouhé čtyři barevné listy nepopsaného papíru – bílý, modrý, černý a červený.⁵⁹⁴ Každý list papíru zaváděl její myšlenky k jinému duchovnímu tématu – bílý představoval Boha, modrý směřoval její úvahy k nebi, černý ji varoval před pekelnými mukami a červený jí připomínal Kristovo utrpení. Cílem modrého papíru bylo vzbuzovat u této negramotné ženy touhu po nebeském království: „*představuji sobě nebe a radosti věčný, kterými Bůh a svatí v nebi oplývají, a s žádostí i tam přijíti se roznícuji*.“⁵⁹⁵ Právě tato totální abstrakce nebeského

⁵⁹¹ KUBEŠ 2007/2012, 243.

⁵⁹² ROYT 1999¹, 21.

⁵⁹³ MIKULEC 2013, 222 a 222 pozn. 19.

⁵⁹⁴ MIKULEC 2013, 222.

⁵⁹⁵ MIKULEC 2013, 222.

království do jediné stránky modrého papíru, nad kterou by jásal jistě i spirituálně založený katolík Kazimir Malevič, nám ukazuje, nakolik bylo symbolické myšlení pro barokního člověka příznačné. Ačkoli byl modrý list papíru chápán spíše jako pomůcka k rozjímání, než jako samostatné umělecké dílo, je důkazem význačného postavení obrazu v katolickém prostředí. V barokním sakrálním prostoru se samozřejmě symbolika nebe objevovala v mnohem složitější a komplexnější podobě, v níž hrálo plnohodnotnou roli malířství, sochařství a architektonické uspořádání.

4.4. Pojetí chrámu v Bibli

S biblickou představou nebes souvisí také představa nebeského Jeruzaléma – dokonalého ideálního města, v němž sídlí Bůh. Křesťanské chrámy se vztahují právě k chrámu nebeského Jeruzaléma, o čemž lze najít i četné zmínky v Bibli – v dopise *Židům* je zdůrazňováno, že Mojžíšova první svatyně byla postavena podle nebeského vzoru. Nejdříve se budu věnovat pojetí chrámu ve *Starém zákoně* a pak přistoupím k pojetí chrámu v *Novém zákoně*. Ve *Starém zákoně* lze nalézt velice podrobný popis první židovské svatyně postavené Mojžíšem a také podrobný popis chrámu vystaveného králem Šalamounem. V *Novém zákoně* se setkáváme s představou „duchovního chrámu“ tvořeného dušemi křesťanů. Chrám tak zde funguje jako symbolická metafora označující církev – tedy společnost křesťanů, jež staví na pevném základě tvořeném Ježíšovým učením. Je třeba však hned na počátku zdůraznit, že zmínky o architektuře, které v *Bibli* můžeme nalézt, nelze chápat jako určité předpisy, či doporučení, týkající se stavby architektury. V *Novém zákoně* jsou pojmy z architektury používány jako symbolické prostředky snažící se postihnout význam Ježíšova poselství. V dopise *Židům* můžeme nalézt zmínku, že Kristus sídlí v nebeské svatyni, vedle níž jsou pozemské chrámy pouhým odrazem, či stínem: „*Kristus přece nepřišel do svatyně udělané rukama (jež je pouhým zobrazením té pravé), ale do samotného nebe, aby se za nás postavil před Boží tvář.*” (Žd 9, 24)

Danou zmínku nelze interpretovat jako doporučení architektům, jak koncipovat chrámy, protože primárním poselstvím textu není formulace ucelené architektonické teorie, ale je jím především vyzdvížení Kristovy spásnosné úlohy, v níž slouží popisy architektury jako určité symbolické obrazy, pomocí nichž lze hlavní myšlenku textu ilustrovat.

4.5. Pojetí chrámu ve Starém zákoně

Ve *Starém zákoně* najdeme popis svatyně, kterou podle božího příkazu postavil Mojžíš pro schránu úmluvy s deskami desatera. Podle *Starého zákona* nebyla svatyně vymyšlena člověkem, ale byla postavena podle vzoru, který Bůh Mojžíši ukázal na hoře Sinaji: „*At' mi udělají svatyni a já budu bydlet uprostřed nich. Uděláte všechno přesně podle toho, co ti ukazuji jako vzor svatého příbytku i vzor všech bohoslužebných předmětů.*“ (Ex 25,9) Svatyně, která je zde chápána jako místo příbytku Boha, je ve *Starém zákoně* nazývána také stanem setkávání. Umožňovala totiž Mojžíši a izraelitům setkávat se s Bohem: „*Když někdo hledal Hospodina, vycházel ke stanu setkávání, který byl venku za táborem. A když Mojžíš vycházel ke stanu, všechen lid povstával; zůstali stát, každý u vchodu do svého stanu, a hleděli za Mojžíšem, dokud nevešel do stanu. (...) A Hospodin mluvil s Mojžíšem tváří v tvář, jako když někdo mluví se svým přítelem.*“ (Ex 33, 7, 8, 11). Svatyně, v níž byly umístěna archa úmluvy (schrána s desky desatera), byla koncipována jako přenosná a byla umístěna v ohrazeném prostoru. Toto nádvoří mělo obdélníkový tvar a měřilo na délku sto loktů a na šířku padesát loktů. Ve východní polovině nádvoří stál přenosný oltář potažený bronzem a nádoba sloužící k rituálnímu očišťování. V západní polovině nádvoří stála samotná svatyně. Jednalo se o stan, jehož postranní části byly tvořeny pozlacenými deskami z akáciového dřeva, které stály na stříbrných patkách. Dřevěné desky byly navzájem spojeny dřevěnými svlaky. Nad touto konstrukcí byl rozprostřený stan, tvořený z pruhů jemně tkaného plátna v purpurové, fialové a nachové barvě. Plátna byla opatřena poutky a navzájem spojena zlatými sponami. Střecha stanu byla pokryta houněmi z kozí srsti, na stavbu stanu byly použity také příkrývky z beraních kůží natřených načerveno. Prostor svatyně byl uvnitř rozdělen pomocí opony na dvě části. Opona visela na čtyřech sloupech a byli na ní vyšiti cherubové. Místo za oponou se nazývalo velesvatyní a měli do něj přístup pouze kněží a Mojžíš. Zde byla uschována archa úmluvy – dřevěná schrána potažená zlatem a opatřená na obou stranách dvěma kruhy, v nichž byly zasunuty pozlacené dřevěné tyče, které umožňovali přenášení archy. Schrána byla uzavřena příkrovem ze zlata, na jehož obou koncích stáli zlatí cherubové s rozepjatými křídly, otočení k sobě obličejem a shlížející na archu úmluvy. Na hoře Sinaj Hospodin Mojžíši oznámil, že se s ním bude setkávat právě v prostoru velesvatyně, do něhož nemohli obyčejní lidé vstoupit: „*Tam se budu s tebou setkávat a z místa nad příkrovem mezi oběma cheruby, kteří budou na schráně svědectví, budu s tebou mluvit o všem, co ti pro Izraelce přikážu.*“ (Ex 25, 22) Hospodin se Mojžíšovi zjevoval zahalený v oblaku:

„Tu oblak zahalil stan setkávání a příbytek naplnila Hospodinova sláva. Mojžiš nemohl přistoupit ke stanu setkávání, neboť nad ním přebýval oblak a příbytek naplňovala Hospodinova sláva.“ (Ex 40, 34.35) První velesvatyně byla chápána jako místo, v němž přebývá Bůh, který rozhoduje o budoucím osudu izraelského lidu.

Za místo příbytku Boha je ve *Starém zákoně* považován také Šalamounův chrám, kterému je zde věnováno několik kapitol (*IKr*, 6–8/2*Pa*3–8). Šalamounův chrám byl dlouhý šedesát loktů, široký dvacet loktů a vysoký třicet loktů. K chrámové lodi této velikosti byla připojena předsíní dlouhá dvacet loktů a široká deset loktů. U předsíně chrámu stály dva sloupy vysoké 18 loktů, zvané Jakín („*on upevní*“) a Boaz („*v něm je síla*“).⁵⁹⁶ Hlavičky sloupů byly tvořeny „*proplétaným mřížováním*“ (*IKr* 7, 17), které bylo zdobené šňůrou granátových jablek. Tyto „*mřížované*“ hlavičky byly zakončeny lilií. Chrám měl pravděpodobně také vedlejší lodi, jak vyplývá z popisu, kde je uvedeno, že „*při zdech domu dal vybudovat přístavbu*“, která je dále nazývána jako „*ochozy*“. (*IKr* 6, 5) Chrám byl postavený z kamene, který byl opracovaný již v lomu, a tak „*nebylo při budování slyšet kladivo ani dláto, vůbec žádné železné nástroje*.“ (*IKr* 6, 7) Kamenné stěny domu byly uvnitř obloženy cedrovými deskami, podlaha byla pokryta cypřišovými deskami. Strop byl tvořen cedrovými trámy a cedrovým obložením. Uvnitř domu bylo vše z cedru, takže „*kámen nebylo vidět*“. (*IKr* 6,18) Šalamoun prý navíc „*celý dům obložil zlatem*“ (*IKr* 6, 22) Vnitřní prostor chrámu byl podobně jako v Mojžišově „*stanu setkávání*“ rozdělen na dvě nestejně veliké části – zde pomocí přepážky z cedrových desek. Větší část prostoru zvaná „*dům*“, či „*chrámová loď*“ byla dlouhá čtyřicet loktů. Menší prostor v zadní části chrámu byl dlouhý dvacet loktů a sloužil jako svatostánek pro schránu úmluvy. Tento svatostánek (zvaný také velesvatyně, či nejvnitřnější část domu) měl tvar krychle, jehož jedna strana měřila dvacet loktů – to znamená, že zaplňoval celou šíři chrámové lodi. Jelikož výška celé stavby činila 30 loktů, tak je pravděpodobné, že zbývající prostor vysoký deset loktů zabíral krov. Také je možné, že byl svatostánek umístěný na schodišti vysokém deset loktů (o němž však v Bibli není řeč). Pro svatostánek byli zhotoveni dva totožní cherubové z olivového dřeva, kteří byli vysocí deset loktů. Rozepjatá křídla cherubů zabírala celou šířku lodi, tedy dvacet loktů. Do svatostánku vedl vchod opatřený dveřmi o dvou veřejích z olivového dřeva. Do postaveného jeruzalémského chrámu nechal král Šalamoun přenést ze Siónu schránu úmluvy a spolu s ní přenesl na jeruzalémský vrchol i stan setkávání a všechny svaté předměty, které v něm byly dosud uchovávány. Schrána

⁵⁹⁶ Bible. Ekumenický překlad 1990, 293.

úmluvy byla přenesena „*pod křídla cherubů*“ (1Kr 8, 6), tedy do velesvatyně v chrámu. Při této příležitosti bylo obětováno „*tolik bravu a skotu, že nemohl být pro množství spočítán ani sečten.*“ (1Kr 8, 5) Jeruzalémský chrám byl v Bibli chápán jako příbytek Boha, jak vyplývá z popisu scény, která následovala po přenesení schrány do chrámu: „*Když kněží vycházeli ze svatyně, naplnil Hospodinův dům oblak, takže kněží kvůli tomu nemohli konat službu, neboť Hospodinův dům naplnila Hospodinova sláva. Tehdy Šalamoun řekl: „Hospodin praví, že bude přebývat v mrákotě. Vybudoval jsem ti sídlo, kde budeš přebývat, vznešené obydlí, po všechny věky.*“ (1Kr 8, 10–13) Manfred Lurker uvedenou pasáž interpretuje jako důvod, proč bylo nejsvětější místo svatyně temné – Bůh přeci řekl, že chce pobývat v mrákotě (tedy v temnotě). Lurker k tomu dodává, že ve starověku byla svatyně s obrazem božstva většinou temná, „*na znamení nevyzpytatelného tajemství božského bytí.*“⁵⁹⁷ Poté co Šalamoun dokončil budování chrámu, zjevil se mu Hospodin a řekl mu: „*Vyslyšel jsem tvou modlitbu a tvou prosbu, s kterou ses na mě obrátil. Oddělil jsem tento svatý dům, který jsi vybudoval, a dal jsem tam spočinout svému jménu navěky. Mé oči i mé srdce tam budou po všechny dny.*“ (1Kr 9,3) Zároveň však Hospodin Šalamouna varuje, že když nebude dodržovat jeho přikázání, tak se tohoto svatého domu zřekne. (1Kr 9,7)

Přítomností Boha v chrámu si je jist také prorok Izajáš. Nalézáme u něj popis vidění Boha, kterého Izajáš tituluje jako „panovníka“: „*Toho roku, kdy zemřel král Uzijáš, spatřil jsem Panovníka. Seděl na vysokém a vzhodném trůnu a lem jeho roucha naplňoval chrám. Nad ním stáli serafové: každý z nich měl po šesti křídlech, dvěma si zastíral tvář, dvěma si zakrýval nohy a dvěma se nadnášel.*“ (Iz 6, 1–2) Andělé provolávali Hospodinovi slávu: „*Svatý, svatý, svatý je Hospodin zástupů, celá země je plná jeho slávy.*“ (Iz 6, 3) Boží přítomnost se projevila v kostele tím, že se zatřásla podlaha a prostor se naplnil dýmem. Jak píše prorok Izajáš: „*Od hlasu volajícího se pohnuly podvaly prahů a dům se naplnil dýmem.*“ (Iz 6, 4) Bůh sídlí v nebesích, ale je přítomen také v kostele – lem jeho roucha naplňuje chrám. Právě v Izajášovi lze nalézt mnoho poetických popisů, ze kterých lze rekonstruovat biblickou představu nebes. Zajímavé je, že v popisu Šalamounova chrámu se setkáváme s myšlenkou, že Bůh sídlí v nebesích, ale že zároveň nelze Boha do tohoto obrazu nebes nijak svázat – Bůh přesahuje vše stvořené, tedy i samotná nebesa. Šalamoun považuje nově postavený chrám za místo příbytku Boha, neboť Bůh přislíbil jeho otci Davidovi, že jeho syn vybuduje chrám, ve kterém bude dlít boží jméno. (1Kr 8, 15–20) Zároveň však Šalamoun při modlitbě u

⁵⁹⁷ LURKER 1999, 81.

příležitosti svěcení chrámu pochybuje, zda může Bůh v chrámu skutečně sídlit, když přesahuje vše člověku známé: *“Ale může Bůh opravdu sídlit na zemi, když nebesa, ba ani nebesa nebes tě nemohou pojmout, natož tento dům, který jsem vybudoval? Hospodine, můj Bože, skloň se k modlitbě svého služebníka a k jeho prosbě o smilování a vyslyš lkaní a modlitbu, kterou se tvůj služebník dnes před tebou modlí: Ať jsou tvé oči upřeny na tento dům v noci i ve dne, na místo, o kterém jsi řekl, že tam bude dlít tvoje jméno.”* (1Kr 8, 27–29)

4.6. Pojetí chrámu v Novém zákoně

V popisu chrámu krále Šalamouna se setkáváme s názorem, že v kostele sídlí boží jméno a zároveň je zde vyjádřena pochyba, zda může Bůh, který vše přesahuje, skutečně obývat pozemský chrám. Právě zpochybnění role pozemského chrámu ve prospěch důrazu na nebeský duchovní chrám se stává jedním z revolučních témat *Nového zákona*. Ježíš kritizuje náboženské předpisy, jejichž přísné dodržování převážilo nad postojem milosrdenství a lásky k bližnímu. Dnešními slovy bychom snad mohli říci, že Ježíšovi vadil stav náboženství, ve kterém převážila forma nad obsahem – nemá smysl, že je kostel zdobený, pokud není domem modlitby, nemá cenu, že věřící dodržují náboženské předpisy, když jim chybí soucit. V *Lukášově evangeliu* se píše o tom, jak Ježíš vyhnal z chrámu kupce se slovy: *„Je psáno: „Můj dům bude domem modlitby, ale vy jste z něho udělali doupeř lupičů.”* (L 19, 46) V evangeliu Janově říká: *„Pryč s tím odtud! Nedělejte z domu mého otce tržiště!”* (J 2,16) Ježíš kritizuje chrámový kult, aby zdůraznil, že duchovní hodnoty jako milosrdenství a láska stojí výše než pozemské záležitosti. Podle židovské tradice bylo zakázáno v sobotu pracovat a Ježíš tento zákon porušil, když uzdravil právě v sobotní den v synagoze člověka s odumřelou rukou. Farizeové ho chtěli obžalovat a tázali se ho, jestli je dovoleno v sobotu uzdravovat. Ježíš na to odpověděl: *„Kdyby někdo z vás měl jedinou ovečku, a ona by mu v sobotu spadla do jámy, neuchopil by ji a nevytáhl? A oč je člověk cennější než ovce! Proto je dovoleno v sobotu činit dobře.”* (Mt 12, 11–12) Když Ježíš kráčel o sobotě obilným polem a jeho hladoví učedníci začali mezi prsty mnout klasy a jíst zrní, tázali se farizejové, jestli je to v tento den povoleno. Ježíš argumentuje, že i král David jedl v kostele posvátné chleby, když měl hlad, ačkoli to nebylo dovoleno, a že i kněží slouží svou službu v chrámu v sobotu a jsou bez viny, ačkoli se v sobotu nemá pracovat. Dále Ježíš dodává: *„Pravím vám, že je zde více než chrám. Kdybyste věděli, co znamená „milosrdenství chci, a ne obět”, neodsuzovali by jste nevinné.”* (Mt 12, 6–7) Více než pozemská stavba chrámu a více než kultovní předpisy stojí milosrdenství. Chrám je pouhou pozemskou stavbou, která podléhá pomíjivosti. *„Když někteří mluvili o chrámu, jak*

je vyzdobený krásnými kameny a pamětními dary, řekl: „Přijdou dny, kdy z toho, co vidíte, nezůstane kámen na kameni, všechno bude rozmetáno“. (L 21, 5–6) Kritika chrámu se objevuje již ve *Starém zákoně* – například Jeremiáš tvrdí, že o Boží přítomnosti nerozhoduje pouze kultovní budova, ale především mravní čistota izraelitů (Jr 7, 3–15). V *Novém zákoně* však tato kritika získává nový význam – za chrám je považováno samotné Kristovo tělo, ne pouhé hmotné kameny utvářející stavbu.⁵⁹⁸ Když byl Ježíš odvezen k veleknězi, kde měl být usvědčen z rouhání, tak byl obviněn z toho, že říkal: „*Já zbořím tento chrám udělaný rukama a ve třech dnech postavím jiný, ne rukama udělaný.*“ (Mk 14,58) Obdobně je tato událost popsána i v *Matoušově evangeliu*: „*Konečně přišli dva a vypovídali: „On řekl: mohu zbořit chrám a ve třech dnech jej vystavět.*“ (Mt 26, 66–61) Když byl Ježíš ukřižovaný, kolemjdoucí se mu smáli: „*Ty, který chceš zbořit chrám a ve třech dnech jej postavit, zachraň sám sebe a sestup z kříže!*“ (Mk 15,29) Židé se domnívali, že Ježíš chce rozbít skutečnou stavbu a považovali jeho výrok za rouhání. Ježíš však hovořil o svém vlastním těle a předpověděl tak, že tři dny po svém ukřižování vstane z mrtvých – on je ten zbořený chrám, který znovu povstane. Podle *Janova evangelia* Ježíš předpověděl své ukřižování poté, co vyhnal z Jeruzalémského chrámu prodavače a penězoměnce s tím, že z Božího chrámu nemá být děláno tržiště. V *Janově evangeliu* je událost popsána takto: „*Židé mu řekli: „Jakým, znamením nám prokážeš, že to smíš činit?*“ Ježíš jim odpověděl: „*Zbořte tento chrám, a ve třech dnech jej postavím...*“ Tu řekli Židé: „*Čtyřicet šest let byl tento chrám budován, a ty jej chceš postavit ve třech dnech?*“ On však mluvil o chrámu svého těla. Když byl pak vzkříšen z mrtvých, rozpomenuli se jeho učedníci, že to říkal, a uvěřili Písmu i slovu, které Ježíš pověděl.“ (J 2,18-22) Podobenství o vyčištění chrámu (Mk 11,15–19) a roztržení chrámové opony (Mk 15,38) podle Françoise Vougy „symbolicky vytvářejí ze svatyně dům modlitby pro pohany tím, že boří hradby rozdělení jak mezi kněžstvem a laiky, tak mezi židy, pohany a ostatními.“⁵⁹⁹ Na konci podobenství o zlých vinařích se objevuje metaforické přirovnání Ježíše ke „*kameni úhelnému*“ - tedy k základnímu kameni stavby (Mt 21,42 / Mk 12,10 / L 20,17). Tímto metaforickým připodobněním je zdůrazněno, že Ježíš tvoří základ křesťanské církve – ta vytváří nový chrám. Apoštol Pavel poukazuje na Krista, který je „*úhelným kamenem, v němž je celá stavba pevně spojena a roste v chrám, posvěcený v Pánu; v něm jste i vy společně budováni v duchovní příbytek Boží.*“ (Ef 2,20-22) V *Matoušově evangeliu* Ježíš odhaluje Petrovi, že je skálou a že na něm postaví svou církev (Mt 16, 18). Nově budovaný chrám není tvořen lidem Izraele, ale novými vinaři (Mt 21, 41) – křesťanská víra se

⁵⁹⁸ LURKER 1999, 82.

⁵⁹⁹ VOUGA 2009, 194.

neomezují na izraelský národ, prezentovaný ve *Starém zákoně* jako vyvolený, ale otevírá se všem potencionálním věřícím – novým vinařům. Vztah mezi *Starým* a *Novým zákonem* je podrobně rozebrán v listu *Židům* a to pomocí srovnávání židovského chrámového kultu s Ježíšovou velekněžskou službou v nebeském chrámu.

List *Židům* je adresován blíže neurčenému společenství křesťanů židovského původu a nabádá je, aby vytrvali a neochabovali ve víře. V době vzniku Nového zákona se církve domnívala, že autorem listu je apoštol Pavel.⁶⁰⁰ Podobně jako svatý Pavel, tak i autor tohoto listu zdůrazňuje, že Kristus se před Bohem přimlouvá za člověka. Křesťané jsou jako jeho sourozenci, přimlouvá se za ně, protože na vlastní kůži okusil, jaká utrpení člověk na pozemském světě snáší: „Protože okusil zkoušku utrpení, může pomoci těm, na které přicházejí zkoušky“.(Žd 2,19). Ve druhém století býval list přičítán Barnabášovi, Lukášovi, či Klementovi Římskému. Většina badatelů klade spis do doby kolem r. 80–95.⁶⁰¹ Autor listu komentuje úryvky ze *Starého zákona* (přesněji z řeckého překladu, tzv. *Septuaginty*), které zároveň aktualizuje s cílem připomenout čtenáři význam Kristova utrpení na kříži, kterým spasil lidstvo. Významná část textu se točí kolem popisu starozákonního chrámového kultu, který autor uvádí do paralely s působením Krista jako velekněze na nebesích. Autor na základě citací *Starého zákona* dokazuje, že Ježíš jako Syn boží je nadřazený božím služebníků, andělům a Mojžíšovi (Žd 3, 1–6) a že jeho věčná nebeská služba velekněze je nadřazena pozemské službě, jak ji v jeruzalémském chrámovém kultu konají kněží podle starozákonních předpisů. Pro adresáty listu, kteří byli židovského původu, byla postava Mojžíše a starozákonní chrámový kult nepochybnými autoritami. Váha autorovy argumentace spočívá právě v těchto odkazech na *Starý zákon*.⁶⁰² Pomocí nich se snaží čtenáře přesvědčit, že „*nová smlouva*“ (jak nazývá autor v textu *Nový zákon*) představuje vyšší autoritu než „*první smlouva*“ (tedy *Starý zákon*). První smlouvu uzavřel s Hospodinem Mojžíš. Podle Hospodinova příkazu nechal Mojžíš postavit svatyni v podobě stanu, ve které měla být Hospodinova obětována krev zvířat. Ve svatyni byla také umístěna truhla na desky se *Starým zákonem*, která byla umístěna za oponou, do níž měli běžní věřící zakázán přístup. Za „*svatyni první smlouvy*“ je považována v listu *Židům* právě tato svatyně postavená Mojžíšem. Ta je srovnávána se „*svatyní nové smlouvy*“, která je postavena v nebesích. V této nebeské svatyni slouží Ježíš jako velekněz a díky němu není již potřeba Bohu opakovaně obětovat

⁶⁰⁰ Bible. Ekumenický překlad 1990, 207.

⁶⁰¹ Bible. Ekumenický překlad 1990, 207.

⁶⁰² Bible. Ekumenický překlad 1990, 206.

krev, protože Ježíš se obětoval za lidstvu jednou provždy: „*Nevešel do svatyně s krví kozlů a telat, ale jednou provždy dal svou vlastní krev, a tak nám získal věčné vykoupení.*“ (Žd 6,19.20; 9,12). Zatímco ve starozákonní svatyni konali službu lidé jako kněží, v nebeské svatyni slouží službu Ježíš. Zatímco starozákonní svatyně byla na zemi, novozákonní svatyně je v nebi. Zatímco starozákonní svatyni postavili lidé podle božího příkazu, nebeskou svatyni postavil Pán a ne člověk. První svatostánek postavený Mojžíšem byl „*názna­kem nebeských věcí*“ (Žd 9,9.23). Kněží, kteří obětují dary podle starozákonního kultu, slouží podle „*obrazu a stínu nebeské svatyně.*“ (Žd 8,5) Mojžíšův svatostánek byl jen napodobením nebeské svatyně: „*Kristus nevešel do svatyně, kterou udělaly lidské ruce jako napodobení té pravé, nýbrž vešel do samého nebe, aby se za nás postavil před Boží tváří.*“ (Žd 9,24) Francois Vouga upozorňuje na idealistický vztah ke skutečnosti, který zaznívá v listě Židům: „*Předpokládá se tu, že vnímatelný pozemský svět je pouhým – nedokonalým, pomíjejícím, provizorním – obrazem (Žd 10,1), zobrazením (6d 8,5), podobenstvím (Žd 9,9), napodobeninou (Žd 9,24) nebo stínem (Žd 8,5/10,1) věčné a nebeské reality, která je jeho vzorem (Žd 8,5).*“⁶⁰³ Výsledkem tohoto idealistického vztahu ke skutečnosti je paradoxní pojetí času. Vše, co je pozemské, je považováno za pomíjivé. Naproti tomu nebeské skutečnosti jsou věčné. Proto je novozákonní Ježíšova nebeská svatyně nadřazena starozákonní Mojžíšově pozemské svatyni. Mojžíšova svatyně byla postavena podle vzoru Ježíšovy nebeské svatyně. To z hlediska historického chápání času nedává smysl – Mojžíšova svatyně byla přece postavena dříve, než se Ježíš vůbec narodil. Nebeská svatyně Ježíšova je však chápána jako věčná, proto se stává vzorem pro vše pozemské. Autor listu Židům dokazuje existenci nebeské svatyně pomocí citátů ze *Starého zákona*, v nichž se hovoří o tom, že Mojžíš vystavil svatyni podle vzoru, který mu Bůh ukázal na hoře Sinaji. Podle *Starého zákona* Hospodin Mojžíšovi přikázal: „*Uděláte všechno přesně podle toho, co ti ukazuji jako vzor svatého příbytku i vzor všech bohoslužebných předmětů.*“ (Ex 25,9) Tento příkaz dostal Mojžíš opakovaně: „*Hleď, abys všechno udělal podle vzoru, který ti byl ukázán na hoře.*“ (Ex 25,40) Autor listu Židům tyto citáty interpretuje jako důkaz existence nebeské svatyně – když Hospodin hovoří o „*vzoru*“, míní tím právě nebeskou svatyni, v níž slouží Ježíš. Vztah mezi *Starým zákonem* a *Novým zákonem* není nahlížen historicky. *Starý zákon*, který časově předchází vzniku *Nového zákona*, je v listu Židům chápán pouze jako odraz *Nového zákona*, je tedy chápán jako druhotný: „*Zákon je pouhým stínem dobra, jež mělo přijít, nikoli jeho skutečným obrazem.*“ (Žd 10, 1) Dochází zde tak k časovému paradoxu, kdy je Nový zákon – nová smlouva chápána jako

⁶⁰³ VOUGA 2009, 81.

ideální nebeský vzor, podle něhož byl ustanoven Starý zákon – první smlouva (Žd 8,5/9,15).⁶⁰⁴ Z listu *Židům* lze vyvodit závěr důležitý pro interpretaci křesťanské architektury: pozemský chrám je chápán jako pouhý obraz nebeské svatyně. Autorovi listu *Židům* samozřejmě nejde o to formulovat architektonickou teorii – odkazy na starozákonní chrámový kult využívá především pro vyjádření vztahu mezi *Novým* a *Starým zákonem*.

4.7. Křesťanský chrám v popisu Eusebia Pamphili a Procopia

Podobný idealistický vztah mezi pozemskou a nebeskou skutečností nacházíme také ve *Slavnostní řeči při zbudování kostelů věnované biskupu v Týru Paulinovi*⁶⁰⁵, kterou zaznamenal ve své *Církevní historii* Eusebius Pamphili – deset knih tohoto autora zachycuje obraz církve od jejího založení až po vítězství Konstantina nad Liciniem roku 324. Sedm knih vzniklo ještě před počátkem Dioklecianova pronásledování v roce 303, další knihy byly připojeny na přání biskupa v Týru Paulina. *Slavnostní řeč při zbudování kostelů věnovaná biskupu v Týru Paulinovi* je součástí poslední desáté knihy a vznikla po pádu Licinia roku 324. Paulinus byl knězem v Antiochii, pak biskupem v Týru a podle Philostorgia byl antiochijských patriarchou.⁶⁰⁶ Byl to právě biskup Paulinus, který dal Eusebiovi podnět k sepsání *Církevních dějin*.⁶⁰⁷ *Slavnostní řeč při zbudování kostelů věnovaná biskupu v Týru Paulinovi* je prodchnuta optimistickou nadějí v nový život křesťanské církve. Autor této řeči vyzdvihuje spásonosnou úlohu Krista, který je titulován jako „velký lékař“ a „dárce světla“.⁶⁰⁸ V tomto pozoruhodném textu se objevují důležité pasáže týkající se sakrální architektury – v nich je pozemský kostel chápán pouze jako obraz nebeské svatyně. Zatímco list *Židům* využíval srovnávání pozemské Mojžíšovi svatyně s nebeskou Kristovou svatyní především k vyjádření vztahu mezi *Starým* a *Novým zákonem*, *Slavnostní řeč při zbudování kostelů věnovaná biskupu v Týru Paulinovi* se týká přímo interpretace sakrální architektury. Text se váže k události znovupostavení zrušeného chrámu v Týru biskupem Paulinem. Biskup Paulinus je v této řeči připodobňován ke králi Šalamounovi (jenž nechal vystavět jeruzalémský chrám), k Besaleemovi (staviteli Mojžíšova svatostánku) a k Zorobabelovi (architektu druhého jeruzalémského chrámu).⁶⁰⁹ Text je prodchnutý idealistickým vztahem ke

⁶⁰⁴ VOUGA 2009, 81.

⁶⁰⁵ NOVÁK 1988, 176–183.

⁶⁰⁶ NOVÁK 1988, 202.

⁶⁰⁷ NOVÁK 1988, 202.

⁶⁰⁸ NOVÁK 1988, 177.

⁶⁰⁹ NOVÁK 1988, 176.

skutečnosti – pozemský chrám je chápán pouze jako odraz nebeské svatyně. Autor textu je přesvědčen, že Biskup Paulinus „...postavil tento vznešený viditelný chrám nejvyššího Boha podle vzoru onoho vznešeného neviditelného chrámu.“⁶¹⁰ Za vzor pozemského chrámu je považován nebeský chrám, ale i samotný biskup Paulinus má svůj vzor, jemuž se snaží dostát svými činy – je jím samotný Kristus: „Uvažuje (biskup Paulinus) o všem, co činí jeho pravzor a snaží se pokud možno podobat se mu. Nijak nestojí za oním Beseleem, kterého Bůh si zvolil za budovatele onoho svatostánku podle nebeského vzoru...“⁶¹¹ Obnova kostela je chápána v širším smyslu také jako obnova celé církve – podobně jako se chrám skládá z jednotlivých kamenů, tak se církev skládá z jednotlivých duší: „Bůh v nás vidí živý chrám. Prohlíží si dům zbudovaný ze živých pevných kamenů, jehož dobrý a jistý základ tvoří apoštolové a proroci a jehož základním kamenem je sám Ježíš Kristus. Toho zavrhlí nejen špatní stavitelé starého již neexistujícího chrámu, ale i nynější špatní stavitelé. Avšak Otec tehdy jako nyní učinil Ježíše Krista základním kamenem naší společné církve. Jestliže nyní někdo vidí tento živý chrám živého Boha, jímž jste vy – tím myslím svatyni důstojnou boha, kam lidé nevidí, tu opravdovou velesvatyni – kdo se odváží chovat povýšenecky? Kdo jiný však může svým zrakem proniknout do onoho svatého tajemství než sám velký velekněz, kterému jedinému je dovoleno poznat tajemství každé rozumem obdařené duše?“⁶¹² Ježíš Kristus je v této řeči podobně jako v listu Židům titulován jako velekněz (Žd 2,17/3,1/4,14–15/5,1/6,20/7,26/8,1), který slouží kněžskou službu v nebeském chrámu. Ježíš je považován za základní kámen celé církve (Ef 2,20–22), je to kámen úhelný (Mt 21,42 / Mk 12,10 / L 20,17). Slavnostní řeč při zbudování kostelů věnovaná biskupu v Týru Paulinovi se točí převážně kolem vztahu mezi pozemskou a duchovní skutečností. Zpustošený chrám v Týru byl obnoven díky biskupu Paulinovi, jenž se ve všem snaží chovat jako jeho vzor Ježíš Kristus: „Vždyť tato vyschlá pustina, oloupený a bezmocný kostel, „jehož dveře jsou v lese rozbíjeny sekerami, širočinou a kladivem, jehož knihy zničili, svatyni zapálili, až do základů znesvětili příbytek tvého jména (Ž 73,6,7); všichni, kdo šli kolem, jej trhali; předtím strhli jeho ohradu, pustošil ji divočák z lesa a zvěř z pouště se tu pásla (Ž 79,13,14) – se nyní podle vůle Krista jeho podivuhodnou mocí stal podobným lilii.“⁶¹³ Pozemský chrám je možné zničit pozemskými silami – zdívo může být rozbito kladivy, dveře vylámany sekerami, místo kostela zpustošeno divou zvěří. Duchovní chrám nemůže být zničen pozemskými silami, ale silami nehmotnými – démonem. Když nepřátelé křesťanské církve zboří chrám, ničí tím pouze neživou hmotu. Když démon obrátí

⁶¹⁰ NOVÁK 1988, 179.

⁶¹¹ NOVÁK 1988, 179.

⁶¹² NOVÁK 1988, 178.

⁶¹³ NOVÁK 1988, 179.

svůj hněv na chrámovou stavbu, ničí tím pouze hmotnou stránku stavby, ale ne duchovní chrám: „*Nejdříve jako vzteklý pes, který zuby chytá po něm házené kameny a svůj vztek si vylévá na neživé hmotě, obrátil svůj zvířecí hněv na kameny modliteben, na neživou hmotu budovy, aby tak, jak si myslel, zničil i církev.*“⁶¹⁴ Naopak, autor textu se domnívá, že duši může démon zničit pouze neviditelnými silami, tím že do duší křesťanů vlije závist a žárlivost. Duše je popisována obdobně jako chrám, skládá se z jednotlivých ctností – kamenů: „*Úklady neviditelných protivníků a nepřátel tak nešťastně klesla, že z jejích ctností nezůstal kámen na kameni. Zbavena všeho přirozeného poznání Boha jako mrtvá ležela na zemi.*“⁶¹⁵ Duše od počátku stvořená Bohem jako „*dokonale čistá*“⁶¹⁶ klesla úklady neviditelných nepřátel – nebyla to pozemská síla, která ji zničila, ale démon: „*Duši, která byla stvořena k Božímu obrazu, nezpustošil divoký vepř, ale zákazonosný démon a duchovní zvíře.*“⁶¹⁷ Sakrální prostor je v *Slavnostní řeči při zbudování kostelů věnované biskupu v Týru Paulinovi* chápán jako obraz nebeské svatyně a také jako shromaždiště věřících – prostor, kde sídlí církev. Autor slavnostní řeči cituje pasáže z Izajáše, v nichž je personifikovaná víra (potažmo církev) vyzývána k nové obrodě: „*Probud' se, probud', oděj se silou, oděj se vznešeností. Setřes prach a povstaň. Povstaň, sraz pouta na své šíji.*“ (Iz 52,1,2).⁶¹⁸ Tato personifikovaná církev se opět naplní věřícími – ztracenými syny, kteří hledají prostor, kde by mohli sídlit: „*Tvé trosky a tvá zpustošená města, tvá pobořená země ti teď budou příliš těsné pro množství obyvatel, až odtahnou ti, kdo tě hubili, opět ti budou říkat synové, které jsi ztratila: toto místo je mi těsné! Dej mi prostor, ať mám kde sídlit. A v srdci si řekneš: Kdo mi zplodil tyto syny? Byla jsem bez dětí, bez manžela; kdo je vychoval? Zůstala jsem zcela sama, kde se tito vzali?* (Iz 49, 18-21)“⁶¹⁹ Ve *Slavnostní řeči při zbudování kostelů věnované biskupu v Týru Paulinovi* je také popisován prostor nově vybudovaného kostela v Týru a to právě s důrazem na jeho funkci shromaždiště věřících. Je zde popisován koncept Biskupa Paulina vtělený do podoby stavby: „*Pro kostel vytýčil větší prostor a obehnal jej zdí, aby tak vytvořil velmi bezpečnou hradbu. Pak dal vybudovat velkou vysokou předsíň sloupovou tak, aby tam mohly pronikat sluneční paprsky. Tím umožnil těm, kteří byli daleko od svatyně, dobře vidět, co se v chrámu děje. Chtěl také takto upoutat pozornost daleko stojících od naší víry na předsíň. Kdo šel kolem, musil být dojat pohledem na nynější velkolepé dílo, které vyrostlo z dřívějších rozvalin. Doufal*

⁶¹⁴ NOVÁK 1988, 179.

⁶¹⁵ NOVÁK 1988, 182.

⁶¹⁶ NOVÁK 1988, 182.

⁶¹⁷ NOVÁK 1988, 182.

⁶¹⁸ NOVÁK 1988, 181.

⁶¹⁹ NOVÁK 1988, 181.

také, že to mnohé pohne k tomu, aby vstoupili dovnitř. Kdo přišel k branám, nesmí vstoupit do svatyně s neumytýma a nečistýma nohama. Proto mezi prvními schody a vlastním chrámem ponechal velmi velký prostor, který ozdobil do čtverce postaveným podloubím spočívajícím na sloupech. Prostor mezi sloupy uzavřel nevysokou dřevěnou mříží. Střed prostoru nechal však otevřený, aby bylo vidět k nebi a aby tam mohly dopadat sluneční paprsky. Zde postavil znamení svaté očisty tím, že proti chrámu postavil mísy s pramenitou vodou, které poskytovaly vstupujícím do vnitřní uzavřené svatyně dostatek vody k očištění. Tento první prostor, kam se vstupuje, je ozdobou celé stavby. Pro ty, kteří mají být uvedeni do křesťanství, slouží jako shromaždiště.⁶²⁰ Již po prvním přečtení je zřejmé, že text se točí kolem prostorového uspořádání nartexu – autor však nehovoří o prostoru jako o autonomní výtvarné skutečnosti na způsob historiků vídeňské školy umění, ale hovoří o prostoru jako o místu s konkrétní společenskou funkcí. Společenskou funkcí nartexu je svatá očista před vstupem do chrámu a tato funkce je zároveň symbolická: do chrámu, jenž je obrazem nebeské svatyně, může přijít pouze člověk čistý, aby svou dokonalostí následoval nebeský vzor. Mísy pramenité vody jsou „znaméním“⁶²¹ (tedy symbolem) této svaté očisty – připomínají člověku, že se má očistit. Fyzická očista má samozřejmě praktickou funkci, ale zároveň je symbolem duchovní očisty. Autor *Slavnostní řeči při zbudování kostelů věnované biskupu v Tyru Paulinovi* upozorňuje na jiném místě textu na to, že kněží očišťují duše věřících pomocí věrouky. Skrze kněze působí Písmo svaté: „Prostřednictvím těchto mužů hlásáním božských příkázání (Písmo) jakoby motykami a rýči očišťovalo duše, které ještě před krátkou dobou byly pošpiněny a plny plevelu a špíny v důsledku císařských příkazů.“⁶²² Autor textu po pasáži věnované popisu nartexu dále popisuje výstavbu chrámu a to tak, že ke každé části stavby symbolicky připojuje určitou část křesťanských duší, které se podíleli na stavbě chrámu. Biskup Paulinus rozdělil práci na stavbě mezi jednotlivé duše podle stupně pokročilosti v poznávání víry. Paralelně s popisem hmotné stavby chrámu je tak popisována i stavba duchovního chrámu – církve: „Jedněm přidělil jen vnější práce na chrámu, totiž poznávat pravou víru. Sem patří značně velký počet těch, kteří by ještě nemohli postavit mohutnější stavbu. Druhým přidělil vchody do chrámu a pověřil je stát u bran a uvádět vstupující do chrámu. Ty nikoli nevhodně by bylo možno nazvat předsíní chrámu. Jiné postavil ke sloupům vnějšího čtverhranného dvora, když jim vysvětloval prostý smysl čtyř evangelií. Jiným vykázal místo zcela blízko po obou stranách královské stavby (basiliky). Totiž těm, kteří sice byli katechumeny a byli pokročilí ve víře, avšak ještě

⁶²⁰ NOVÁK 1988, 180.

⁶²¹ NOVÁK 1988, 180.

⁶²² NOVÁK 1988, 182.

nemohli vidět nejtajnější Boží tajemství, na které se těšili věřící. Z nich vybral ty, kteří božskou koupelí křtu budou jako zlato očištěni. Jiné staví ke sloupům, které jsou krásnější než ty vnější, aby je poučil o hlubším tajemném smyslu Písma. Jiné přivádí ke světlu pronikajícimu do chrámu. Celý chrám ozdobil jedním velkým vestibulem určeným ke klanění se Králi všech, jednomu Bohu, Kristu a Duchu Svatému spolu s mocným Otcem. I jinak celou budovou poukázal na krásu a světlo pravdy v její nejplnější vznešenosti.“⁶²³ Co je na této pasáži pozoruhodné, je plynulé prolínání popisu pozemského hmotného chrámu a nehmotného duchovního chrámu. V teorii symbolismu je symbol často vykládán jako určitý obraz, který zastupuje určitou slovy obtížně vyjádřitelnou skutečnost (např. Goethe), vedle toho je symbolu připisována i funkce konvenčního znaku (Umberto Eco). Aby Warburg a spolu s ním také Ernst Hans Gombrich upozorňovali na určitou nemožnost oddělit od sebe obraz a skutečnost, kterou tento obraz zastupuje.⁶²⁴ Primitivní člověk přirozeně tíhne k tomu ztotožňovat symbolizované se samotným symbolem – zde nacházíme kořeny různých šamanských praktik. Kritiku „modloslužebnictví“, kdy je obraz Boha ztotožňován s hmotným předmětem, najdeme už v Bibli a to v *Izajášovi*. (Iz 46) Aby Warburg se však domníval, že tuto tendenci ztotožňovat symbol se symbolizovaným má i intelektuálně založený člověk, který v racionální rovině chápe obrazový symbol pouze jako vyjádření určitých idejí.⁶²⁵ Můžeme říci, že s takovým chápáním obrazu pracovalo i baroko, které chápalo obraz především v intelektuální symbolické rovině (obraz je pouze symbolem nebeských skutečností), ale zároveň mělo pochopení pro smyslový účinek obrazu na širokou vrstvu negramotných věřících. *Slavnostní řeč při zbudování kostelů věnovaná biskupu v Tyru Paulinovi* je charakteristická svým idealistickým, v jádru platónským vztahem ke skutečnosti. Podobně jako v Platonově filosofii je i zde pozemská skutečnost chápána pouze jako obraz nebeského světa (tzv. říše idejí v Platonově pojetí). Zajímavé je na tomto textu plynulé prolínání nebeské a pozemské skutečnosti – při popisu stavby pozemského a duchovního chrámu totiž vlastně není přesně jasné, co je pomocí čeho symbolizováno. Je zde duchovní chrám symbolizován pomocí pozemského chrámu, či naopak je pozemský chrám symbolizován pomocí duchovního chrámu – co vlastně zastupuje co? Samozřejmě že neviditelné je zastupováno viditelným – jak jinak by mohlo být neviditelné zpřístupněno. Nicméně se zdá, jako kdyby nebeský a pozemský svět byly dvě paralelní skutečnosti, které navzájem odráží jedna druhou – v popisu autor plynule přechází z popisu podoby reálného

⁶²³ NOVÁK 1988, 182.

⁶²⁴ GOMBRICH 1978, 125.

⁶²⁵ GOMBRICH 1978, 125. Původní citace pochází z: ABY WARBURG: HeidniSch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten. In: Gesammelte Schriften, Berlín 1932, 491.

chrámu do popisu nebeského chrámu. Například jaké světlo přesně autor popisuje, když tvrdí, že biskup Paulinus přivádí stavbou kostela věřící ke světlu: „*Jiné přivádí ke světlu pronikajícimu do chrámu.*“⁶²⁶ Míni tím skutečné pozemské světlo symbolizující Ježíše Krista, nebo přímo světlo nebeské? Pro autora tohoto textu byl nebeský svět natolik reálný, že ho spatřuje za vši reálnou skutečností – každá část kostela se v tomto popisu stává symbolem. Nebeský chrám je v tomto textu pojímán jako přímá vizualizace nebeského chrámu tvořeného dušemi křesťanů. Převažuje však určitá hierarchizace – to nebeské je chápáno jako to hodnotově vyšší – pozemská realita je pouhým stínem nebeského světa: „*Pro ty, kteří zaměřují svůj pohled jen na vnější vzhled, je toto dílo sice velkým ne však dost úžasným zázrakem. Obdivuhodnější než tento zázrak jsou pravzory chrámu, jeho duchovní předobrazy a vzory důstojné Boha. Myslím tím obnovu Božího chrámu v lidských duších. Ten stvořil sám Boží Syn k svému obrazu. Ve všem, v každém vztahu učinil jej podobný Bohu. Obdařil jej nepomíjivou přirozeností, nehmotnou, rozumem obdařenou a od každé hmoty oproštěnou duší. Jí dal z ničeho její bytí a připravil ji pro sebe a svého Otce jako nevěstu a svatý chrám.*“⁶²⁷

Tyto duchovní vzory jsou zároveň v určitém smyslu člověku nedostupné. Vždyť během svého života není člověk schopen poznat, co se skrývá na druhé straně nebeské klenby: „*Takový je chrám, který zbudoval po celé zemi Stvořitel světa, Slovo. Je duchovním obrazem toho, co zbudoval na druhé straně nebeské klenby. Všechno tvorstvo a všechny rozumné bytosti na zemi mají tak uctívat a vzývat Otce. Nikdo ze smrtelníků nebude moci důstojně oslavit onu nadnebeskou krajinu a v ní nacházející se vzory toho, co zde vidíme, onen nebeský Jeruzalém, nebeskou horu Sion, nadpozemský stát živého Boha, kterého nesčetné zástupy andělů a církev prvorozených, zapsaných v nebeské knize oslavují jako svého Stvořitele a Pána světa místo nás posvátnými a nám nepochopitelnými chvalozpěvy. Vždyť "ani oko nevidělo ani ucho neslyšelo a na lidské srdce nevstoupilo, co Bůh připravil těm, kteří jej milují" (1 K 2,9).*“⁶²⁸

Nebeská krajina je tedy skutečnost, ke které se věřící vztahuje celým svým životem jako k určitému ideálu, který však během svého života nemůže v celé své plnosti poznat.

Jak mohli křesťané chápat sakrální prostor, si můžeme odvodit také ze spisu *De Aedificiis*, který sepsal Procopius kolem poloviny 6. století za vlády císaře Justiniána. Úryvek týkající se popisu chrámu Hagia Sofia ze spisu *De Aedificiis*⁶²⁹ byl vybrán záměrně pro značný časový odstup od článků zabývajících se prostorem ve 20. století. V tomto pozoruhodném popisu

⁶²⁶ NOVÁK 1988, 182.

⁶²⁷ NOVÁK 1988, 181–182.

⁶²⁸ Ibidem, 183.

⁶²⁹ DEWING 1940, 13–23. Překlad do češtiny z anglického překladu: Eliška Koryntová.

nalézáme mnoho momentů, které najdeme i u současných autorů popisujících působení architektonického prostoru. Procopius popisuje dojem světelného uspořádání kostela, kdy se zdá, jakoby v interiéru světlo vznikalo samo od sebe, čtenáři se pokouší zprostředkovat přítomný prožitek z díla a k postižení neuchopitelného charakteru prostoru používá metaforických přirovnání:

„Chrám se stal podívanou neskonalé krásy, která zcela přemůže ty, kteří ho spatří, ale jeho podoba zůstane neuvěřitelnou těm, kteří ho znají pouze z doslechu. (...) Protože tento chrám hrdě staví na odív harmonii svých proporcí, nemajíc ničeho nadbytek ani nedostatek, neboť je okázalejší než většina staveb, na které jsme zvyklí, bezpochyby ušlechtlejší než ty, jenž překvapí svou pouhou velikostí a chrám tento také nebývale oplývá jasnem, plný slunečních paprsků odrážejících se od mramoru. Skutečně, zachtělo by se ti tvrdit, že jeho interiér není osvětlován zvenčí, ale že záření zde vzniká samo vevnitř, taková hojnost světla zaplavuje tuto svatyni. A přední část kostela (což je ta část, která je postavená proti vycházejícímu slunci, ono místo kde se koná mystérium uctívání Boha) byla postavená následujícím způsobem. Zdivo stavby se zdvihá ze země, ale ne v přímé lince, nýbrž se postupně zakřivuje dovnitř a postupuje do středu stavby, takže vytváří tvar poloviny kruhu – ti, co se v těchto věcech vyznají, nazývají tento tvar „hemikyldron“ – a tímto způsobem se zdivo zvedá strmě do výše.⁶³⁰ Horní část této struktury je zakončena čtyřmi výsečemi sféry (sphaira) a nad ní se zvedá konstrukce ve tvaru srpku měsíce (mēnoeides), připojená k sousedním částem stavby – úžasná ve své ladnosti, ale děsivá pro svou zdánlivou vratkost. Neboť se zdá, že ve vzduchu visí bez opory v pevných základech, hrozící nebezpečím těm, nad nimiž se vznáší. Přesto je její konstrukce vystavěna bezpečně a mimořádně pevně.⁶³¹ Po obou stranách této části jsou na vyvýšené dlažbě uspořádány sloupy, ty také nestojí v přímé lince, ale navrací se dovnitř stavby v půlkruhovém tvaru (hēmikyklon), jako kdyby se poddali sborovému tanci, a nad nimi visí struktura ve tvaru měsíce (mēnoeides) (...) Sférická kupole dělá kostel nadmíru krásným: díky lehkosti stavby se zdá, že nespočívá na pevných základech, ale že zakrývá prostor pod sebou, jako kdyby byla z nebe zavěšena na smyšleném zlatém řetězu. Všechny části konstrukce, které jsou překvapivým způsobem pospojovány ve vzduchu, podporují jedna druhou a spočívají pouze na nejbližší části, vytváří dílo obdivuhodně harmonického celku, při jehož pozorování divákův zrak neprodlévá na jednom místě, neboť každíčká část přitahuje k sobě jeho pohled. A tak se vidina v očích návštěvníka neustále mění, protože ten se není schopen rozhodnout,

⁶³⁰ Jedná se o popis presbytáře, který je zaklenutý konchou.

⁶³¹ Čtyři výseče koule značí pendentivy a strukturou ve tvaru půl měsíce myslí Procopius kupoli.

jakou část by měl obdivovat více než ty ostatní. I když se návštěvníci otáčí na všechny strany a s čelem svraštělým údivem zkoumají každý detail, nejsou stále schopni pochopit řemeslné umění této konstrukce, ale vždy odtud odchází ohromeni matoucí podívanou.“⁶³²

Procopius dále popisuje krásu sloupoví v chrámu Hagia Sofia, které přirovnává ke květinám. Snaží se čtenáři přiblížit neuvěřitelnou krásu stavby, která působí, jako by ji stvořil sám Bůh. Můžeme si představit, že tak nějak podobně mohli vnímat barokní prostor i jeho doboví návštěvníci, udivení odvážnou konstrukcí kleneb imitujících nebesa. Procopius popisuje chrám jako místo, na kterém přebývá Bůh a to zcela v duchu biblické tradice:

„Člověk by si mohl představit, že vstoupil na louku s květinami v plném rozpuku. Jistě by žasnul nad fialovou barvou některých okvětních plátků, nad zeleným odstínem jiných, nad těmi, které září karmínem a nad těmi, které se třpytí bílým jasnem, a znovu by žasnul nad kvítky, které Příroda podobně jako malíř obdařila těmi nejvýraznějšími barvami. A každý, kdo vstoupí do této svatyně k modlitbě, porozumí ihned, že není výsledkem žádné lidské síly ani dovednosti, ale pouhou silou boží, že toto dílo bylo tak obratně zformováno. A tak je mysl vstupujícího povznesena k Bohu a vytržena, cítíc, že On nemůže být daleko, neboť miluje přebývání na tomto místě, které si sám vyvolil. A to se nestává pouze těm, kteří do chrámu vstupují poprvé, ale stejný zážitek se zde člověku vrací pokaždé, jako kdyby ten pohled byl vždy nový.“⁶³³

Procopius končí svůj popis postřehem týkajícím se aktuálního působení stavby – návštěvníku se vrací při každém vstupu do chrámu stále stejný prožitek z ohromující podívané. Procopiovi se zdá, jako kdyby viděl vždy „nově“ - tak intenzivně na něj působí velkolepá architektura chrámu. Současný divák vnímá při návštěvě tohoto chrámu také vše „novým pohledem“ stejně jako Procopius v půlce 6. století. Právě tato schopnost plného prožitku aktuálního okamžiku je to, co současného čtenáře tohoto textu spojuje s jeho autorem, ačkoli je dělí téměř 1500 let. Co může být pro současného čtenáře překvapující, je skutečnost, že Procopius považuje velkolepou stavbu chrámu za dílo samotného Boha. Procopius chápe chrám jako dílo Boží a zároveň za jeho příbytek – je to místo, na kterém duše věřícího vstoupá vstříc k nebesům.

⁶³² DEWING 1940, 13–23. Překlad do češtiny z anglického překladu: Eliška Koryntová.

⁶³³ DEWING 1940, 27–28.

4.8. Symbolický výklad chrámu v baroku

Podobný symbolický výklad chrámu jako v raně křesťanské *Slavnostní řeči při zbudování kostelů věnované biskupu v Tyru Paulinovi* nalézáme také v barokních nábožensko-vzdělávacích spisech či v barokních architektonických traktátech.⁶³⁴ Porovnáním těchto textů lze dokázat kontinuitu symbolického chápání sakrálního prostoru a sakrálních obrazů od raně křesťanské doby až do baroka. Je důležité znovu upozornit, že v rámci katolického vyznání se z tohoto symbolického chápání vylučuje kult Nejsvětější svátosti oltářní neboli Božího těla. Hostie požehnaná během mše knězem se stává v katolickém pojetí skutečně Kristovým tělem. Tento mystický moment výrazně odlišuje katolickou víru od ostatních konfesí, v nichž je mše chápána jako symbolická připomínka poslední večeře Páně.⁶³⁵ Pro barokního katolického věřícího byl Kristus v chrámě reálně přítomen ve formě posvěcené hostie vystavené v monstranci na hlavním oltáři. V chrámě však také byli reálně přítomni světci a to skrze svaté ostatky, které byly ukládány na speciální místa – například do skleněných rakví, či do zasklených výklenků pod obrazy. Autor *Libri Carolini* zdůraznil rozdíl mezi obrazy a relikviemi světců v teologické rovině takto: „*Obrazy nejsou s relikviemi světců a vyznavačů postaveny na roveň...neboť tyto pocházejí z těla nebo jsou dotýkány s tělem...a povstanou se světci na konci světa v nádheře nevidané... Obrazy ale nám připadají podle tvůrčího talentu (ingenium) umělce a jeho zručnosti jednou krásné, podruhé ošklivé a skládají se z nečisté látky (materia). Ony nežily, proto ani nevstanou z mrtvých, nýbrž, jak víme, budou spáleny nebo se rozpadnou a zabrání nám klanění a vzývání, jež přísluší pouze Bohu.*“⁶³⁶ Podle tohoto pojetí obrazu byli světci v chrámu přítomni *symbolicky* skrze umělecká díla (sochy, malby) a *reálně* skrze svaté ostatky. Ve středověku je známá praxe, kdy byla reálná přítomnost světců přenášena na obrazy a to pomocí *dotýkání* (*attactus*) – na obraz byly přikládány ostatky, z nichž se přítomnost světce přenášela na dotýkaný obraz. Na obraz se reálná podoba světce mohla přenést také dotykem s tzv. *vera effigies*, tedy dotykem s obrazy kultovního devočního charakteru, společností chápaných jako pravá zobrazení svatých.⁶³⁷ V kapli svatého Kříže na Karlštejně vybudoval Karel IV. přímo celou armádu svatých – nebeské Vojsko Kristovo (*Militas Christi*), nazývané také jako Církev vítězná (*Ecclesia triumphans*). V kapli svatého Kříže je na zdech umístěno 129 (původně 130) deskových obrazů od mistra Theodorika a jeho dílny zobrazující proroky, apoštoly, evangelisty, české zemské patrony, mučedníky,

⁶³⁴ MIKULEC 2013 / BRONKOVÁ-KOFRONOVÁ 2004.

⁶³⁵ MIKULEC 2013, 37–38.

⁶³⁶ ROYT 1999¹, 13.

⁶³⁷ ROYT 1999¹, 10.

mučednice, svaté biskupy, opaty, poustevníky a další. V rámu obrazů byly vyhloubeny schránky pro relikvie, takže téměř každý světec byl v kapli přítomen vedle své obrazové podoby také prostřednictvím ostatku.⁶³⁸

Katolická církev na posledním 25. zasedání tridentského koncilu v roce 1563 vyhlásila principy úcty k náboženským obrazům v dekretu *De invocatione, veneratione et reliquiis Sanctorum et sacris imaginibus*.⁶³⁹ Pramenem pro barokní pojetí sakrálního obrazu mohl být již zmíněný spis *Libri Carolini*. Podle tridentského koncilu se úcta, která se obrazům projevuje, vztahuje pouze na jejich vzory.⁶⁴⁰ Obraz Krista tedy není Kristem samotným, ale pouze na něj odkazuje. Kristus je však v chrámu reálně přítomen v posvěcené hostii. Stejně tak jsou svatí v chrámě přítomni v reálné podobě skrze ostatky. Barokní chrám může být chápán jako jeden velký relikviář – jako například drobná kaple sv. Jana Nepomuckého na Zelené hoře ve Žďáru nad Sázavou schraňující vzácný ostatek – lingulu jazyka sv. Jana Nepomuckého.⁶⁴¹ Barokní chrám slouží jako velká schrána ochraňující Tělo Páně v podobě hostie uschované v monstranci. Monstrance je zároveň uschována v hlavním oltáři, který je koncipovaný jako architektura, která tuto svátost zastřešuje. Barokní chrám si tak můžeme metaforicky představit jako soustavu krabiček, ve kterých je zabalený cenný dárek: tyto krabičky s napjatým očekáváním postupně otvíráme, až se dostaneme k té nejmenší krabičce, v které je uschováno to nejcennější – Tělo Páně. Posvěcená hostie a relikvie v barokním chrámě reálně zpřítomňují Krista a zástupy svatých – tedy obyvatele Nebeského Jeruzaléma. Ostatní prvky v kostele (jako například sochy, obrazy, štuky, architektonické tvary) na nebeský Jeruzalém odkazují pouze symbolicky.

Prostor barokního chrámu představuje určitý „rám“, který všechny tyto symbolické prvky objímá a který diváka k těmto symbolickým prvkům přivádí. Ceremonie odehrávající se v barokním prostoru jsou provázány symbolickými gesty a postoji. Duchovní hudba rozeznávající prostor kostela měla také svojí symboliku a na emoce věřících měla značný vliv díky tomu, že se na ní mohli sami aktivně podílet. Křížovnický historik Jan Beckovský připisuje hudbě podobný význam jako vizuální výzdobě chrámu.⁶⁴² Duchovní hudba oslavuje Boha, užívá se dle Beckovského „*pro povzbuzení lidu, obzvláště prostého, k větší vroucnosti a*

⁶³⁸ ROYT 2002, 59.

⁶³⁹ MIKULEC/KŮRKA 2013, 286.

⁶⁴⁰ ROYT 1999¹, 11.

⁶⁴¹ HORYNA 1998, 341.

⁶⁴² MIKULEC/KŮRKA 2013, 288–289.

pobožnosti“ a zároveň „muzika odhání tesknosti při službách božích“.⁶⁴³ Podobně jako je pozemský chrám postaven podle vzoru nebeského chrámu, tak i duchovní hudba má ukazovat „radost nebeského Jeruzaléma, kdežto kůrové andělští (..) Boha chválí a věčně chváliti budou.“⁶⁴⁴ Beckovský zdůrazňuje, že pozemská hudba je jen odleskem toho, co zaznívá v nebi. Vůně kadidla linoucí se při mši chrámem měla dle Beckovského také symbolický význam: dým z kadidelnice symbolizuje vroucnost a upřímnost modliteb, které mají „pěkně před tváří Boží voněti“.⁶⁴⁵ Jako humorný se dnešnímu člověku bude zdát názor, že dým z kadidelnice má symbolizovat „dobrou vůni křesťana.“⁶⁴⁶ I kázání pronášená v sakrálním prostoru využívala symbolického jazyka. Na konci 17. století se v českých zemích začalo šířit tzv. *konceptuální kazatelství*, nazývané též jako *nová rétorika*. Konceptuální kázání mělo být vystavěno na důvtipném rozvržení textu (*conceptus, concetto*) a posluchače mělo překvapit neočekávanou a nápaditou myšlenkou. Věřící měl být okouzlen pomocí různých řečnických prostředků – pomocí paradoxu, vtipných přirovnání, symbolů, metafor a různých alegorií.⁶⁴⁷ Kazatelé využívali libozvučnosti jazyka, do kázání vkládali dialogy jednotlivých postav, posluchačům kladli otázky, na které si sami odpovídali. Kazatelská vystoupení ex-jezuity Bohumíra Hynka Bílovského v Písku byla natolik poutavá, že ti, co se do chrámu nevešli, si ke kostelním oknům stavěli žebříky.⁶⁴⁸ Jiří Mikulec komplexní symboliku barokního chrámu charakterizuje takto: „V náboženských rituálech byly zakódovány nesčetné symboly a připomínky Kristova života i jeho oběti, vrcholně symbolický charakter měly ceremonie tvořící součást mše, symbolikou oplývaly svátosti a svátostiny, ale odkazy na biblické události se nalézaly v prostoru a uspořádání kostela, v gestech kněze i věřících, samozřejmě také v odění duchovního celebrujícího mši.“⁶⁴⁹

O symbolickém smyslu jednotlivých částí chrámu nás zpravuje Jan František Beckovský ve spise *Druhý sloup nepohnutelného katolického žvobytí* (Praha 1707), Jindřich Ondřej Hoffmann ve spise *Zrcadlo náboženství, to jest původ, způsob, příčina, smysl a užitek všech ceremonií v církvi katolické každoročně i každodenně obyčejných* (Praha 1642) a Albrecht Chanovský ve spise *Správa křesťanská s krátkým výkladem podstatnějších věcí, které každému křesťanu vědět hodně a náležitě přísluší* (Praha 1697, 3.vydání). Podle Jana

⁶⁴³ MIKULEC/KŮRKA 2013, 289.

⁶⁴⁴ MIKULEC/KŮRKA 2013, 289.

⁶⁴⁵ MIKULEC 2013, 149.

⁶⁴⁶ MIKULEC 2013, 149.

⁶⁴⁷ MIKULEC/KŮRKA 2013, 290.

⁶⁴⁸ MIKULEC/KŮRKA 2013, 290.

⁶⁴⁹ MIKULEC 2013, 145–146.

Beckovského je chrám obrazem „*kostela a chrámu duchovního, jenž jest tělo naše, kteréž nepoškvrněné chovati máme*“.⁶⁵⁰ Kostel připomíná věřícímu nebe, „*jest figura a zrcadlo nebeské slávy a věčného chrámu jeruzalémského*“.⁶⁵¹ Výzdoba chrámu má člověka upomínat na nebeskou slávu: „*všechna okrasa chrámu není než zrcadlo nebeské slávy*“.⁶⁵² Chrámy jsou vyzdobeny stejně nákladně jako sídla těch největších králů a to „*protože jsou palác krále věčného*“.⁶⁵³ Chrám má člověka ohromit svou krásou, a tak ho vést k větší zbožnosti, aby „*zvláště prostý člověk nepřicházel do kostela jako do chliva*“.⁶⁵⁴ Albrecht Chanovský upozorňuje na symbolickou orientaci kostela – věřící se mají modlit směrem vstříc ke Kristově tváři, to znamená k východu, protože Kristus byl při svém ukřižování obrácen na západ.⁶⁵⁵ Hoffmann, Chanovský i Beckovský shodně vysvětlují symboliku dveří, které představují v obecné rovině bránu věčného života, kterou otevřel Kristus pro křesťany svou obětí.⁶⁵⁶ Všichni tři autoři přirovnávají sakristii k útrobám Panny Marie a považují sakristii za symbol „života“ - místo, v kterém se Bůh stal člověkem a „*v lidské přirození se oblékl*“.⁶⁵⁷ Okna v kostele symbolizují okna do nebe. Kamenný oltář symbolizuje Krista, který je „*kámen úhelný a základ církve; nebo jako ten kámen jest posvěcený, tak i Kristus jest olejem pomazaný*“.⁶⁵⁸ Ježíš je přirovnáván ke „*kameni úhelnému*“ v *Matoušově, Markově a Lukášově evangeliu* na konci podobenství o zlých vinařích (Mt 21,42/Mk 12,10/L 20,17). Apoštol Pavel poukazuje na Krista, který je „*úhelným kamenem, v němž je celá stavba pevně spojena a roste v chrám, posvěcený v Pánu; v něm jste i vy společně budování v duchovní přibýtek Boží*“ (Ef 2,20-22) Věčné světlo, lampa bez ustání hořící před oltářem, je symbolem „*Krista Pána, jenž jest světlo všecken svět osvěcující*“.⁶⁵⁹ Symbolika barokního sakrálního prostoru je opravdu bohatá: zvonění zvonů symbolizuje hlas apoštolů, korouhvička v podobě kohouta na střeše kostela symbolizuje Krista, pokladnička určená na dary věřících symbolizuje nebeské pokladnice plné dobrých skutků křesťanů, kazatelna symbolizuje obydlí Boží a loď svatého Petra a tak dále.⁶⁶⁰ Vůbec celý chrám lze podle Jana Beckovského připodobnit k lidskému tělu, které je chápáno jako chrám ducha Svatého: „*V člověku tělo jest*

⁶⁵⁰ MIKULEC 2013, 146.

⁶⁵¹ MIKULEC 2013, 146.

⁶⁵² MIKULEC/KŮRKA 2013, 287.

⁶⁵³ MIKULEC/KŮRKA 2013, 287.

⁶⁵⁴ MIKULEC/KŮRKA 2013, 287.

⁶⁵⁵ MIKULEC 2013, 146.

⁶⁵⁶ MIKULEC 2013, 146.

⁶⁵⁷ MIKULEC 2013, 147.

⁶⁵⁸ MIKULEC 2013, 148.

⁶⁵⁹ MIKULEC 2013, 148.

⁶⁶⁰ MIKULEC 2013, 147–148.

*kostel; srdce jest oltář, na němž Pánu Bohu čistotné oběti obětovati máme a na něm taky oheň lásky k Bohu (jako za starého zákona) vždycky hořeti má; duše jest kněz; hlava věž; puls zvony; ústa kazatelnice; jazyk kazatel; oči jsou svíce; uši dveře kostelní, kudy slovo Boží vchází; víra skla, skrze něž k Bohu očima mysle naše hledíme. Základ toho kostela jest Bůh, který jej stvořil a zdržuje; každý křesťan jest kámen tesaný, kamení jedno na druhé složené jsou křesťané, kteříž jho jedni druhých nesou. Co tedy činíme v kostele tělesném, tím se vzbuzujeme, co v duchovním činiti máme.*⁶⁶¹

Jak již bylo ukázáno, v *Novém zákoně* se setkáváme s představou, že první svatostánek postavený Mojžíšem byl utvořen podle vzoru nebeského chrámu, který trvá věčně a v němž slouží velekněžskou službu samotný Ježíš. I v *Slavnostní řeči při zbudování kostelů věnované biskupu v Tyru Paulinovi* byla stavba kostela odvozována od Nebeského Jeruzaléma a biskup Paulinus z Týru byl přirovnáván k Šalamounovi. Jeruzalémský chrám byl považován za vzor sakrální architektury také v baroku.⁶⁶² Ideálními předobrazy sakrální barokní architektury se podrobně zabývala Johana Bronková Kofroňová.⁶⁶³ Z výsledků jejího pečlivého bádání zmíním myšlenku Juana Bautisty Villalpanda, protože z jeho slov jasně zaznívá barokní tendence idealisticky vztahovat pozemský chrám ke svému nebeskému vzoru. Jéronimo del Prado a Juan Bautista Villalpando, dva španělští ex-jezuité, vytvořili monumentální rekonstrukci Šalamounova chrámu v rámci nákladné edice komentáře Ezechielova vidění financované španělským králem.⁶⁶⁴ Rekonstrukce byla provedena na základě biblického Ezechielova vidění. Villalpando považuje rekonstrukci chrámu podle Ezechielova vidění za „*historicky pravdivou*“, což muselo být podezřelé již jeho současníkům, kteří z *Bible* jistě znali další zprávy o vyvrácení a znovubudování chrámu.⁶⁶⁵ Villalpando považoval exaktní kresby za jediný správný způsob uchopení podstaty chrámu.⁶⁶⁶ Obraz chrámu je totiž pro něj způsobem, jak se přiblížit k ideálnímu nebeskému vzoru: „*Kdo nevidí, že je adekvátnější a přiměřenější našemu rozumu, jestliže ho (Krista, resp. Církev) vidíme znázorněného obrazem neviditelného Chrámu, spíše než kdyby šlo o pouhou imaginaci?*“⁶⁶⁷ Villalpando zdůrazňuje ideální vztah architektury k nebeskému vzoru: „*Kdo není s to pochopit, že tato nebesa, jako*

⁶⁶¹ NEVÍMOVÁ 2001, nepag.

⁶⁶² BRONKOVÁ-KOFRŇOVÁ 2004.

⁶⁶³ BRONKOVÁ-KOFRŇOVÁ 2004.

⁶⁶⁴ BRONKOVÁ-KOFRŇOVÁ 2004, 309.

⁶⁶⁵ BRONKOVÁ-KOFRŇOVÁ 2004, 310.

⁶⁶⁶ BRONKOVÁ-KOFRŇOVÁ 2004, 311.

⁶⁶⁷ BRONKOVÁ-KOFRŇOVÁ 2004, 310.

příbytek a přítomnost Boží, se vztahují ke svatyni?“⁶⁶⁸ Počátky architektury nachází Villalpando v architektuře sakrální a architekturu profánní chápe jen jako stín architektury sakrální.⁶⁶⁹ Villalpando klade důraz na obraznost biblické řeči, kde jsou „...*tajemství vyjádřena častěji v obrazech než slovy*“.⁶⁷⁰ Právě obraz hrál v barokní době podstatnou roli, protože symbolicky přiváděl věřícího k Bohu.

⁶⁶⁸ BRONKOVÁ-KOFRŮŇOVÁ 2004, 311–312.

⁶⁶⁹ BRONKOVÁ-KOFRŮŇOVÁ 2004, 312.

⁶⁷⁰ BRONKOVÁ-KOFRŮŇOVÁ 2004, 310.

5. Prostorový vztah „dole a nahoře“ interpretovaný v barokním chrámu symbolicky jako vztah mezi „pozemským a nebeským“ – vizualizace nebes v architektonickém prostoru

5.1. Základní prostorové vztahy v barokním chrámu

Sakrální architektonický prostor je strukturován prostorovými vztahy, které mají symbolický význam. Z prostorových vztahů jsem si k bližšímu zkoumání vybrala vztah „dole a nahoře“, který interpretuji jako vztah mezi „pozemským a nebeským“. V barokních architektonických traktátech nenalezneme zmínku, která by tento názor vyjadřovala takto explicitním způsobem. Přesto však lze z dobových textů vyčíst, že vztah mezi pozemským a nebeským byl pro barokního člověka zásadní, jak ukázal již rozbor biblického chápání nebes a nebeského chrámu. O prostorových vztazích barokní autoři explicitně nehovoří, takže symbolický výklad prostorových vztahů v této diplomové práci je třeba chápat jako současnou interpretaci barokní symboliky chrámového prostoru. Tato interpretace je ovlivněna důrazem fenomenologické filosofie na lidské prožívání světa v prostorových vztazích, důrazem kognitivních věd na způsoby poznávání světa a také využívá formalistická měřítká vídeňské školy dějin umění. Přesto se nejedná o interpretaci, která by symboliku barokního chrámového prostoru zcela překrucovala – dalo by se spíše říci, že pomocí současných pojmů navazuje na symboliku v baroku dobře známou a užívanou a rozvádí ji k hlubšímu pochopení základního nastavení člověka vůči světu.

Kromě prostorového vztahu „dole a nahoře“ by bylo možno interpretovat i jiné prostorové vztahy, například „centrum – periferie, blízko – daleko, otevřené – uzavřené, vpravo – vlevo, vpředu – vzadu, u mě – přede mnou“. Prostorový vztah „dole a nahoře“ jsem si vybrala proto, že ho považuji za určující pro sakrální prostředí. Tento prostorový vztah, symbolicky interpretovaný jako vztah mezi „pozemským a nebeským“, není typický pouze pro barokní sakrální architekturu. V různých formách ho můžeme nalézt téměř v každém historickém období, typický je zejména pro gotickou architekturu. Prostorový vztah „dole – nahoře“ může být symbolicky zažíván jako vztah mezi „pozemským a nebeským“ i mimo sakrální prostor, protože tendence situovat transcendentního Boha do oblasti nebes vychází ze základního lidského tělesného nastavení. Živý člověk se vyznačuje vzpřímeným postojem,

naopak bezvládné tělo mrtvého člověka se hroutí směrem k zemi. Vertikální směr tedy značí život a sílu. Nad hlavou člověka se rozprostírají nebesa, kterých se člověk nikdy nemá možnost dotknout, pouze k nim směřuje svůj pohled: ve dne, když podle pohybu slunce řídí svou práci, v noci, když v úžasu pozoruje hvězdy. Na nebesích pluje slunce, pod jehož vládou člověk žije – slunce dává člověku život. Slunce dává zároveň život zvířatům a rostlinám, na nichž je člověk závislý. Rytmus střídání dne a noci, změna ročních období, déšť – to vše přichází k člověku z nebes. Není tedy divu, že se nebesa stávají symbolickým příbytkem Boha. Stvořitel světa, Bůh, který vše přesahuje, musí být situován do míst, která nejsou člověku přístupná. Symbolická interpretace prostorového vztahu „*dole – nahoře*“ jako vztahu mezi „*pozemským a nebeským*“ vychází ze základního lidského prožívání světa v jeho prostorových souvislostech. V sakrálním prostoru však může být tento vztah tematicky zdůrazněn uměleckými prostředky. Iluzivní malba nebes na klenbě chrámu tento prostorový vztah tematizuje názorně. Prostorový vztah „*dole a nahoře*“ je pro barokní architekturu typický, nicméně ne výlučný. Pro barokní období je zejména charakteristická architektonická kompozice kombinující prostorové vztahy „*centrum – periferie, u mě – přede mnou, dole – nahoře*“. Prostorový vztah „*blízko – daleko*“, který je diskutován v Patočkově konceptu přirozeného světa, může být odvíjen ve vertikální rovině („*dole – nahoře*“), či v horizontální podobě („*u mě – přede mnou*“). Prostorový vztah „*u mě - přede mnou*“ se realizuje v longitudinálních dispozicích, vztah „*centrum – periferie*“ v centrálních dispozicích. Pro barokní architekturu je typické spojení těchto dvou vztahů do podoby longitudinály s centrálním závěrem, či do podoby tzv. zpodélněné centrály. Tato prostorová koncepce souvisí s definicí transsubstancializace v rámci Tridentského koncilu.⁶⁷¹ Podle učení o transsubstancializaci se hostie požehnaná během mše stává reálným tělem Kristovým. Vystavená hostie tak v chrámu reálně zpřítomňuje Krista. S učením o transsubstancializaci souviselo přenesení tabernákle na „*místo těžiště a vizuální dominanty prostoru*“.⁶⁷² Symbolickému významu longitudinální dispozice spojené s centrálou se věnovala Johana Bronková-Kofroňová v článku *Ideální předobrazy a sakrální architektura období baroka*.⁶⁷³ V architektonických traktátech z 2. poloviny 16. století nachází Johana Bronková-Kofroňová příklon k architektonické koncepci, pro niž je charakteristické: „*položení důrazu na orientovanost prostoru ve smyslu vizuálního úběžníku*“ a „*tematizace presbytáře jako finální zóny, která se posléze díky zapojení všech dostupných prostředků výtvarného umění stane*

⁶⁷¹ BRONKOVÁ-KOFRONOVÁ 2004, 304–305, 305 pozn. 61.

⁶⁷² BRONKOVÁ-KOFRONOVÁ 2004, 308.

⁶⁷³ BRONKOVÁ-KOFRONOVÁ 2004.

vizuálním vyjádřením zvláštního statutu chrámu jako předstupně nebeského Jeruzaléma.⁶⁷⁴ Specifickým významem centrální dispozice a podélné dispozice v sakrální architektuře se zabýval Mojmir Horyna⁶⁷⁵ „*Tam, kde architektura vymezuje významově silné místo – kněžiště, baptisterium či martyrium – je volena centrální prostorová forma, naproti tomu shromaždiště věřících v kostele je koncipováno jako „interiérová cesta“ ke kněžišti, tedy v podélné prostorové formě.*“⁶⁷⁶ Propojení vertikální osy a horizontální osy podle Horyny v sakrální architektuře symbolizuje moment transcendence: „*Právě transcendentní založení, pronik horizontály země s vertikální dimenzí, udílí autoritu sakrálnímu místu jako takovému, a posléze i odvozeným způsobem ryze profánním význačným místům, jak dokládají kupř. státní památníky.*“⁶⁷⁶ Symbolikou vertikální osy se zabýval Mircea Eliade a do svého konceptu fenomenologicky orientovaných dějin umění ji od něj převzal Mojmir Horyna při popisu topografie kostela sv. Jana Nepomuckého na Zelené Hoře ve Žďáru nad Sázavou: „*Nápadným, estetickým zdůrazněním středu a výšiny jako nezaměnitelného a silného místa, dominujícího okolí, je do krajiny vneseno kvalitativní těžiště – středem prochází vertikální osa spojující zemi s nebesy i podsvětím, osa zjevující a udržující jednotu Božského řádu kosmu. (...) Na takovém posvátném místě může naše, pomíjivá skutečnost vstupovat pod vyšší, nadzemskou, nebeskou, věčnou ochranu. Takové místo je místem záštity a vlády.*“⁶⁷⁷ Symbolickým výkladem prostorových vztahů se zabýval Mojmir Horyna podrobněji v článku *Sakrální a architektura*.⁶⁷⁸

Samostatné studium by si zasloužila symbolická interpretace prostorového vztahu „*centrum-periferie*“. Dalibor Veselý naznačuje, že heliocentrismus mohl v baroku zavést nové prostorové hodnocení světa, v němž převládá prostorový vztah „*centrum-periferie*“, na rozdíl od dřívějšího prostorového vztahu „*dole-nahoře*“. Právě vztah prostorový vztah „*dole-nahoře*“ symbolicky interpretovaný jako vztah mezi „*pozemským a nebeským*“ nachází Veselý v konceptu kaple Santissima Sindone v Turíně: „*V této vizi se ještě uchovává vertikální hierarchie světa a možnost rozlišení mezi vysokým a nízkým, protože nejvyšší důstojnost přináleží nikoli tomu, co je uprostřed, ale tomu, co je nejvýše. Vertikální organizace kaple tuto hierarchii jasně zrcadlí.*“⁶⁷⁹

⁶⁷⁴ BRONKOVÁ-KOFRONOVÁ 2004, 315.

⁶⁷⁵ HORYNA 2008, 164.

⁶⁷⁶ HORYNA 2008, 164.

⁶⁷⁷ HORYNA 2001b, nepag. Citace pochází z Umělecko-historického hodnocení, z kapitoly Barokní umělecké dílo. Horyna cituje Eliadeho: Mircea ELIADE: Mýtus o věčném návratu, Praha 1993, 11.

⁶⁷⁸ HORYNA 2001b, nepag.

⁶⁷⁹ VESELÝ 2008, 139.

Ve své diplomové práci jsem se rozhodla soustředit se pouze na výklad prostorového vztahu „*dole – nahoře*“ z toho důvodu, že symbolickému výkladu longitudinály spojené s centrálou se již částečně věnovala Johana Bronková-Kofroňová. Symbolickým výkladem prostorového vztahu „*dole a nahoře*“ se téma symboliky barokní sakrální architektury rozhodně nevyčerpává.

5.2. Orientační metafory vycházející z prostorového vztahu „*dole – nahoře*“

Význam prostorového vztahu „*dole a nahoře*“ je reflektovaný také v běžné řeči skrze metaforická přirovnání, jak ukázali autoři George Lakoff a Mark Johnson v knize s příznačným názvem *Metafory, kterými žijeme*.⁶⁸⁰ Autoři v této knize ospravedlňují používání metafor – metafory by podle nich neměly být považovány za „pouhé“ básnické prostředky, které postrádají objektivitu vědeckého popisu světa, ale měly by být chápány jako prostředky naší orientace ve světě, pomocí nichž chápeme a uchopujeme svět. Metaforické myšlení je lidským způsobem prožívání světa a nemůžeme z něj jednoduše vystoupit a odhodit je jako jakýsi „básnický háv“, který zakrývá objektivní realitu. Lakoff a Johnson sledují linii obhajoby poetického jazyka, jak ji provedl také Martin Heidegger a Hans Georg Gadamer. Nezůstávají však ve filosofické rovině a svůj názor podkládají pečlivým lingvistickým studiem fungování řeči. Při definici tzv. „*orientačních metafor*“ se Lakoff a Johnson zabývali tím, jak se naše fyzické prožívání prostorového vztahu nahoře a dole propisuje do metafor používaných v běžné hovorové řeči. Prostorový vztah „*nahoře – dole*“ se podílí na vzniku „*orientačních metafor*“ podobně jako dvojice: „*dovnitř – ven, vpředu – vzadu, směrem k – pryč (popř. na - od), hluboký – mělký, centrální – periferní*“.⁶⁸¹ Orientační metafory využívající těchto prostorových vztahů organizují vůči sobě navzájem celý systém různých pojmů. Například pojem „*šťastný*“ je orientován jako „*nahoře*“, zatímco pojem „*smutný*“ je orientován jako „*dole*“. Orientační metafora typu „*šťastný je nahoře*“ pak vede v běžné řeči například k výrazu: „*Dnes se mi zvedla nálada*“, či: „*Povzneslo mě to na duchu*“.⁶⁸² Orientační metafora typu „*smutný je dole*“ naopak vede k prohlášením: „*V poslední době jsem úplně na dně*“, či: „*Upadl jsem do deprese*“.⁶⁸³ Metaforické orientace mají podle Lakoffa a Johnsona svůj základ v naší fyzické a kulturní orientaci. Prostorové vztahy jsou svým původem fyzické, ale orientační metafory vzniklé na jejich základě se

⁶⁸⁰ LAKOFF /JOHNSON 2002.

⁶⁸¹ LAKOFF /JOHNSON 2002, 26.

⁶⁸² LAKOFF /JOHNSON 2002, 27.

⁶⁸³ LAKOFF /JOHNSON 2002, 27.

mohou od sebe v různých kulturních prostředích lišit. Fyzickým základem orientační metafor typu „šťastný je nahoře“ je skutečnost, že vztyčený postoj člověka značí pozitivní emoční stav – zdravý a aktivní člověk stojí vzpřímeně.⁶⁸⁴ Ze vzpřímeného postoje může člověk snadno přejít do pohybu, skrze který vykonává činy ovlivňující jeho okolí. Člověk upoutaný nemocí na lůžko naopak tuto možnost aktivního ovlivňování svého okolí z velké míry ztrácí. Orientační metafora typu „mít autoritu nebo sílu je nahoře“ a „být podroben síle nebo autoritě je dole“ vychází také z fyzické báze: vítěz v zápase leží na poraženém soupeřícím.⁶⁸⁵ Tato orientační metafora se projevuje výroky typu: „*Měla nad ním úplnou nadvládu./Převzal nejvyšší velení nad celou armádou./Co do fyzické síly mě značně převyšuje./Jeho moc pozvolna klesá./ Na společenském žebříčku je úplně dole.*“⁶⁸⁶ Orientační metafor typu „více je nahoře“ a „méně je dole“ vyplývají ze zkušenosti, že když přidáváme více látky nebo objektů do nádoby či na hromadu, hladina, či úroveň se zvedá. Tato zkušenost se pak odráží v metaforických výrociích typu: „*Počet vytištěných knih každoročně stoupá./Počet chyb, které udělal, je mimořádně nízký. Jeho plat za poslední rok klesl.*“⁶⁸⁷ Orientační metafor typu „morálnost je nahoře“ a „amorálnost je dole“ mají své kořeny jak ve fyzické, tak v kulturní bázi. Být morální znamená chovat se podle standardů stanovenými společností – když je člověk morální, má také dobrou kondici – společenské morální standardy mají zajistit celkový vzestup společnosti a jejich cílem je tak i potažmo zajištění kvality života jednotlivce. Pocity osobního štěstí jsou spojovány s dosažením morálních standardů společnosti. Zároveň jsou pocity osobního štěstí v souvislosti s fyzickým prožíváním světa orientovány jako nahoře a to vzhledem k vzpřímenému postoji člověka (živý člověk se pohybuje a stojí ve vzpřímeném postoji, šťastný člověk je živý člověk, zatímco smutný člověk se „hroutí“ a má skleslý postoj, vítěz v souboji na rozdíl od poraženého neleží na zemi apod.) Příkladem orientačních metafor typu „morálnost je nahoře“ a „amorálnost je dole“ jsou výroky: „*Byl to vznešený člověk./Uplatňuje na sebe i na druhá vysoká měřítká./Je to občan vysokých morálních zásad./Neštítí se používat velmi nízkých prostředků./Zvykl si podvádět./Tak hluboko bych neklesl./Klesl do mravního bahna./To by bylo pod mou úroveň.*“⁶⁸⁸ Naprosto základní a s životem člověka nejvíce provázané jsou orientační metafor typu „zdraví a život jsou nahoře“ a „nemoc a smrt jsou dole“, které se v běžné řeči projevují výroky: „*Je na vrcholu zdraví./Je ve vrcholné formě./S tím jeho*

⁶⁸⁴ LAKOFF /JOHNSON 2002, 27.

⁶⁸⁵ LAKOFF /JOHNSON 2002, 28.

⁶⁸⁶ LAKOFF /JOHNSON 2002, 28.

⁶⁸⁷ LAKOFF /JOHNSON 2002, 28.

⁶⁸⁸ LAKOFF /JOHNSON 2002, 29.

*zdravím to jde nahoru dolů./ Upadla do nemoci./Jde to s ním dolů./Upadl do mdlob.*⁶⁸⁹ Základem těchto metafor je lidské prožívání různých stavů fyzického těla: člověk vážně nemocný je upoután na lůžko a nemůže chodit, či se dokonce ani není schopen vlastními silami postavit, zdravý člověk naopak je schopen vzpřímeného postoje a pohybu. První krůček dítěte ve vzpřímeném postoji je v rodině často oslavován jako výjimečná událost, mrtvý člověk naopak leží uložený v rakvi, v pozici jako kdyby spal. V umění jsou orientační metafory „*zdraví a život jsou nahoře*“ a „*nemoc a smrt jsou dole*“ používány také a to skrze vizuální jazyk (i když v rámci vizuálního jazyka je lepší hovořit spíše o symbolech, než o metaforách).

5.3. Symbolická interpretace prostorového vztahu „dole – nahoře“ – příklad z profánní architektury

Příklady používání prostorového vztahu „*nahoře a dole*“ ve vizuálním a architektonickém jazyce se mohou pro svou jednoduchost zdát až banální. Význační panovníci jsou zpodobňováni často na koni, který se vzpíná směrem vzhůru, abych tak bylo zdůrazněno jejich aktivní a autoritativní působení ve světě. V architektuře je důležité místo často vyvýšeno nad úroveň návštěvníka, který je tak situován do podřadného postavení. Autorita panovníka je v baroku často vyjadřována prostřednictvím schodiště, po kterém musí poddaný k panovníkovi stoupat – v tomto případě není schodiště pouze funkční, ale také symbolický. V sakrální architektuře je schodiště symbolicky používáno k vyjádření autority samotného Boha – věřící člověk musí vykonat námahu, aby se přiblížil Bohu. Symbolické vyjádření autority skrze prostorovou koncepci schodiště budu ilustrovat na zámeckém areálu v Ploskovicích. Dostavbu zámeckého areálu prováděl pro velkovévodkyni Annu Marii Františku Toskánskou od roku 1716 architekt Václav Špaček. Stavitelka panství, velkovévodkyně Marie Anna Františka Toskánská, chtěla konkurovat evropským vládcům a celý areál pojala jako jakousi divadelní kulisu, pomocí které reprezentovala své výsostné postavení. Uspořádání komunikací má v případě Ploskovického areálu symbolický význam, který tkví v důrazu na autoritativní postavení velkovévodkyně, která stojí na společenském žebříčku výše, než její návštěvníci. Tato skutečnost je metaforicky vizualizována v propracovaném systému komunikací. Podle Petra Macka je základem kompozice „*dramatizace pohybu návštěvníka, jehož vedení je věnována prvořadá pozornost.*“⁶⁹⁰ Host

⁶⁸⁹ LAKOFF /JOHNSON 2002, 27–28.

⁶⁹⁰ MACEK 2007, 30.

přichází k objektu ze severu a skrze střední chodbu prochází do vestibulu, kde se obrací o 180 stupňů a po jednom ze dvou symetricky rozložených ramen schodiště se dostává do prvního patra, kde se na podestě schodiště opět obrací o 180 stupňů a směřuje k pointě celého schodiště – k hlavnímu sálu.⁶⁹¹ Podstatné je, že ramena schodiště zabírají celou hloubku objektu a návštěvník tuto trasu musí absolvovat rovnou třikrát, protože schodiště se dvakrát zalamuje. Návštěvník tedy střídavě putuje od severní fasády až k jižní fasádě a při dlouhé cestě v duchu přemítá: „*Když má majitelka tak vysoké nároky na pouhé schodiště, jak bude asi vypadat hlavní sál a jak rozměrné bude celé panství?*“ Ve skutečnosti je však schodiště značně předimenzované a zabírá podstatnou část objektu. Reprezentaci velkovévodkyně je zde vyhrazeno výsostné místo – návštěvník nejenže stoupá směrem k hostitelce směrem vzhůru (a je tedy v podřízeném postavení), ale ještě musí během své cesty změnit třikrát směr, aby bylo jeho očekávání postupně zvyšováno přímo až k bázni nad velikostí panství. Návštěvník nabývá dojmu, že majitelka panství musí být vznešená osoba, když je třeba prokazovat jí takovou úctu – jistě by taková okázalá pompa nebyla samoúčelná. A v hlavním sále se nakonec návštěvníkovi udýchanému po dlouhém výstupu zjeví vévodkyně tajemně srze skrytá dvířka v dříku pilastru⁶⁹², aby tak dala všem jasně najevo, že je zkrátka „*nad věcí*“ a nemusí se zabývat tak přízemními aktivitami, jako výstup po schodišti. K transportu do hlavního sálu používala velkovévodkyně totiž výtah, dobově nazývaný jako „*létající křeslo*“ („*sesselfahrt*“). Vybudoval ho architekt Václav Špaček a to v rámci dostavby celého zámeckého areálu, kterou prováděl pro velkovévodkyni Annu Marii Františku Toskánskou od roku 1716. Spolu s výtahem v Zákupích od téhož architekta patří tento unikát zřejmě k prvním výtahům ve střední Evropě.⁶⁹³ Výtah s konstrukcí využívající protizávaží se objevil nově v okruhu francouzského dvora na konci 17. století a král Ludvík XIV jeho kopírování povolil jen svým nejbližším. Vybudováním podobného výtahu na svém panství se ambiciózní velkovévodkyně Marie Anna Františka Toskánská, která se nechávala také ráda titulovat jako princezna, reprezentovala jako konkurentka rovná evropským vládcům.⁶⁹⁴ Jeho stísněný a tmavý prostor byl opatřen iluzivní malbou nebe s narůžovělými mraky a siluetami ptáků.⁶⁹⁵ Jako kdyby se velkovévodkyně sama stala také jedním z namalovaných ptáků a spolu s nimi se vznesla vzhůru až do hlavního sálu. Fyzický zážitek pohybu vzhůru se zde prolínal s vizuálním vjemem namalovaných nebes. Petr Macek pokládá iluzivní hru za základní princip

⁶⁹¹ MACEK 2007, 30.

⁶⁹² MACEK 2007, 31.

⁶⁹³ MACEK 2007, 20.

⁶⁹⁴ MACEK 2007, 20.

⁶⁹⁵ MACEK 2007, 31.

barokního umění: „Vpravdě barokní iluzionismus, zde navíc v pro nás až naivní podobě může být téměř symbolem barokního období.“⁶⁹⁶ V koncepci komunikací v zámeckém areálu v Ploskovicích se tak projevuje jak symbolické vyjádření autoritativního postavení majitelky panství, tak symbolické vyjádření základního vztahu barokního člověk k nebesům – tedy ke sféře, která ho přesahuje. Vidíme, že i pro popis symbolického působení kompozice bylo využito několikrát orientační metafory „*nahoře je autorita*“ a „*nahoře je morálnost*“: velkovévodkyně je nad věcí, klade vysoké nároky na koncepci schodiště a je to vznešená osoba. Schodiště ploskovického zámku zaujímá v české architektuře jedinečné místo, za jeho předobraz lze považovat snad Carattiho hlavní schodiště Černínského paláce v Praze.⁶⁹⁷ Podobně velkorysým způsobem vyjadřoval symbolicky své autoritativní postavení pomocí prostorové koncepce také Jan Albrecht z Valdštejna a to v koncepci komunikací ve Valdštejnském paláci. Návštěvník musí nejdříve vystoupat po schodech a pak k hostiteli putuje dlouhou cestou skrze několik pokojů, přičemž tato reprezentativní komunikace zabírá téměř celé jedno patro paláce.

5.4. Symbolická interpretace prostorového vztahu „dole – nahoře“ – příklad ze sakrální architektury

Na příkladu Ploskovického areálu bylo ilustrováno „prostorové ztělesnění“ orientační metafory typu „*nahoře je autorita*“ a „*nahoře je morálnost*“. Tato orientační metafora je vizualizována (či lépe řečeno ztělesňována) také v sakrální architektuře, s tím že autoritu zde nezastupuje panovník, ale je jím samotný Bůh. Uplatňuje se zde i orientační metafora typu „*šťastný je nahoře*“, protože nebesa jsou tradičně líčena jako místo nehynoucí blaženosti, kde není žádného utrpení. Zásadní roli zde hraje orientační metafora typu „*zdraví a život jsou nahoře*“ a „*nemoc a smrt jsou dole*“. Pro věřícího křesťana nekončí život smrtí, neboť v nebi jeho život pokračuje. Z pozemského světa plného utrpení vzhlíží věřící směrem k nebi, které pro něj představuje věčný život. Každá nástropní malba nebes v sakrálním prostoru je dokladem těchto zmíněných orientačních metafor. Už to, že je Bůh situovaný na nebesa, je určitou metaforou, protože Bůh vše přesahuje, není s ničím měřitelný a podle Dionysia Areopagity nezabírá žádné místo („*není v žádném místě*“)⁶⁹⁸ – nemůže se tedy v žádném místě vyskytovat. Prostorový vztah „*dole a nahoře*“ symbolicky interpretovaný jako vztah

⁶⁹⁶ MACEK 2007, 31.

⁶⁹⁷ MACEK 2007, 31.

⁶⁹⁸ KOUDELKA/HLADKÝ 2005, 179.

mezi „*pozemským a nebeským*” budu ilustrovat na stavbě tzv. *Santa Scala* v kostele Nanebevzetí Panny Marie a sv. Karla Velikého v Praze na Karlově. Jelikož Svaté schody nejsou v Čechách tolik rozšířeny, jedná se spíše o atypický příklad, který jsem vybrala z toho důvodu, že symbolická vizualizace vztahu mezi „*pozemským a nebeským*” mi přijde jinak dost zřejmá (doslova očividná) a netřeba ji tedy podrobněji ilustrovat. Kostel Nanebevzetí Panny Marie a sv. Karla Velikého v Praze na Karlově je původem gotický kostel založený roku 1350 Karlem IV. ke cti svého patrona císaře Karla Velikého, přestavěný po vyplenění husity za Vladislava II. v duchu jagellonské gotiky a nakonec po dalších škodách utrpěných během třicetileté války zbarokizován v několika etapách, z nichž nejvýznačnější je připisována Františku Maxmiliánu Kaňkovi. Na barokní podobě kostela se význačně podepsal také Jan Blažej Santini, podle jehož návrhu byly v letech 1708 – 1712 přistavěny ke kostelu Svaté schody.⁶⁹⁹ Na Svatých schodech si věřící připomínali Kristovo předvedení před Piláta. Vzorem pro svaté schody se stalo schodiště, které nechal na konci 16. století v Římě instalovat papež Sixtus V. a učinil z něj významné křesťanské poutní místo.⁷⁰⁰ Sixtus V. nechal schodiště umístit do jednoduché a střídme budovy postavené podle návrhu Domenica Fontany, která se nachází na Piazza di San Giovanni Laterano, tedy v blízkosti Lateránské baziliky. Údajně se jednalo o schodiště dovezené do Říma svatou Helenou (matkou císaře Konstantina Velikého) přímo z místodržitelského paláce v Jeruzalémě. Podle křesťanské tradice po těchto 28 schodech stoupal zbičovaný a trním korunovaný Ježíš Kristus k soudnímu stolci Piláta Pontského. Na třech schodech se údajně dochovaly kapky Kristovy krve, které byly přikryty sklem a staly se předmětem zvláštní úcty. Kaple svatých schodů poblíž Lateránské baziliky se stala oblíbeným cílem poutníků a po Evropě (zvláště v řeholním prostředí) se začaly šířit její kopie. Pobožnost na svatých schodech byla individuální: byla řízena určitými pravidly, ale každý věřící ji vykonával samostatně. Spočívala v tom, že věřící vystoupal vkleče po 28 schodech, přičemž cestou se modlil předepsané modlitby.⁷⁰¹ Na konci cesty ho čekala buď samostatná kaplička, nebo socha zbičovaného Krista (*Ecce Homo*), kde se věřící opět pomodlil. V případě svatých schodů na Karlově věřící vystoupal pravděpodobně k soše zbičovaného Krista od sochaře Šlansovského, která je nyní umístěna stranou na cílové podestě schodů, kdežto v centru se nachází oltář s obrazem Krista na hoře Olivetské od J. Hellicha z roku 1862. O pobožnosti konané na svatých schodech v klášteře augustiánů kanovníků na Karlově v Praze nás informuje podrobně tisk s názvem *Vroucná pobožnost S.*

⁶⁹⁹ HORYNA 1998,

⁷⁰⁰ MIKULEC 2013, 128.

⁷⁰¹ MIKULEC 2013, 128.

schodů v císařském a královském chrámu Páně na Karlově, vydaném asi roku 1712 v Praze.⁷⁰² Kapky Kristovy krve, které se nalézají na Svatém schodišti v Lateráně, byly na Karlově nahrazeny relikviemi různých svatých. Po obou stranách každého stupně byly v zasklených prohlubních uloženy ostatky, jejichž umístění bylo hierarchické podle významu světce. Zatímco dole byly umístěny relikvie méně významných světců (sv. Felicissima, Vincencia, Severa, Honesta, Fortunáta, Magna apod.), směrem vzhůru potkával věřící známější světce (sv. Štěpána, Diviše, Barboru, Apolonii apod.) až se úplně nahoře setkal s relikviemi zemských patronů (sv. Prokopa, Víta a Ludmily).⁷⁰³ Poslední dva stupně obsahovaly ostatky dvou novozákonních světců sv. Jakuba Apoštola a sv. Anny a ostatky svatých Petra a Pavla. Pointou celého schodiště byly ostatky vztahující se přímo k Panně Marii a Kristu – útržek z roucha Panny Marie a trn z Kristovy koruny a dřevo z kříže.⁷⁰⁴ Úkolem věřícího bylo na kolenou zdolat všech 28 stupňů a políbit každou relikvii. V případě že bylo takřkajíc lidově „narváno“ a věřící se na schodech tísnili, bylo povoleno políbit příslušný schod na kterémkoli jiném místě „*s tím svatým oumyslem, s kterým bys chtěl ty samé svátosti políbiti.*“⁷⁰⁵ Během cesty se věřící modlili předepsané modlitby, přičemž se pomodlili také u samotného cíle cesty, tedy v tomto případě u sochy zbičovaného Krista. Pro zpáteční cestu mohli využít jednoho z bočních schodišť, po kterých už sestupovali normálním způsobem. Pobožnost Svatých schodů byla od papeže nadána četnými odpustky, takže jejich zdoláním mohla být z věřícího sejmuta část viny za jeho hříchy. Od interiéru kostela se prostor Svatých schodů na Karlově výrazně odlišuje svou barevností – ze zdobného prostoru v červené, stříbrné a zlaté barvě člověk projde do prostoru ovládaného jedinou barvou – bílou. Bílá barva se často objevuje jako symbol etické čistoty a dokonalosti, je spojována se vším co je svaté a božské.⁷⁰⁶ Bílá je barva světla a světlo je symbolem Krista. Na Hoře proměnění zářila Ježíšova tvář jako slunce a „*jeho šat byl oslnivě bílý.*“ (Mt 17,2) Marek popisuje Kristovu podobu na hoře proměnění: „*Jeho šat byl zářivě bílý, jak by jej žádný bělič na zemi nedovedl vybělit.*“ (Mk 9,3). Podle *Zjevení Janova* věřící vstupující do nebeského Jeruzaléma „*vyprali svá roucha a vybělili je v krvi Beránkově.*“ (Zj 7,13n) Závěrečný prostor Svatých schodů je zastřešen malou kopulí, do níž přivádí světlo tambur malé lucerny. Směrem k divákovi stoupajícímu po schodech vzhůru je v klenbě probrán oválný otvor, jehož rám vynáší dvojice andílků. Uprostřed tohoto otvoru je připevněn kovový kříž. Tímto otvorem přichází k

⁷⁰² MIKULEC 2013, 128, pozn. 54.

⁷⁰³ MIKULEC 2013, 128–129.

⁷⁰⁴ MIKULEC 2013, 129.

⁷⁰⁵ MIKULEC 2013, 129.

⁷⁰⁶ LURKER 1999, 30.

divákovi světlo, jehož zdroj (lucerna) však není patrný. Setkáváme se zde s podobnou světelnou koncepcí jako v kostele sv. Jana Nepomuckého na Zelené hoře. Cestu vzhůru po Svatých schodech do cílového prosvětleného a bílého prostoru můžeme interpretovat symbolicky jako cestu do nebes. Směr stoupání vzhůru je jasně gradován významem ostatků – čím výše věřící stoupá, tím významnější světce potkává, až se zcela nahoře setkává s relikviemi samotného Krista. Po celé cestě vzhůru je zrak věřícího směřován ke světlu – tedy k nejsuggestivnějšímu symbolickému zobrazení Boha.

5.5. Symbolická interpretace prostorového vztahu „dole – nahoře“ v křesťanských rituálech

Orientační metafory typu „*nahoře je autorita, nahoře je morálnost, šťastný je nahoře, zdraví a život jsou nahoře*“ mohou být ztělesňovány a vizualizovány také skrze kultovní rituály, které se odehrávají v prostoru. Podstatné pro tyto rituály je, že mohou symbolizovat hierarchickou nadřazenost nebes i v těch sakrálních prostorech, kde přímá vizualizace nebes schází (to znamená, kde není iluzivní freska znázorňující nebesa). Během Velikonoc se v kostelích inscenovali rituály, které měly věřícímu připomenout smrt Krista a jeho následné vzkříšení. V kostelech se stavěly tzv. *Boží hroby*, do kterých se kladla buď socha Krista, krucifix, či posvěcená hostie (z katolického hlediska tedy reálné tělo Kristovo). Socha Krista či hostie v monstranci zůstávala v kostele vystavená během Bílé soboty až do obřadů Vzkříšení Páně v noci na Velikonoční neděli.⁷⁰⁷ Socha Krista ležela v hrobě v horizontální podobě – což znamená, že Kristus byl zobrazen jako mrtvý. Čtyřicátý den po Velikonocích, ve čtvrtek po neděli Křížové, se slavil svátek Nanebevstoupení Páně (*ascensio domini*)⁷⁰⁸, během něhož byla otvorem v kostelní klenbě vytahována socha Krista vzhůru směrem k nebesům, čímž bylo ilustrováno názorně Kristovo Nanebevstoupení. Kristus ve vertikální podobě byl v tomto rituálu zpodoben jako živý – přemohl smrt a stoupá k nebesům, která představují pro křesťanské věřící pokračování pozemského života. Tento zvyk ilustruje rytina ze satirického díla vídeňského osvícenského publicisty Josefa Richtera s názvem *Bildergalerie katholischer Misbräuche (Obrazová galerie katolických nešvarů)* z roku 1784. Osvícenský kritik se tento zvyk pokusil zesměšnit také zobrazením scény, jak se otvorem klenby nedopatřením hrne proud svčeneé vody na hlavy věřících a z otvoru poletují papírky, zřejmě se svatými obrázky

⁷⁰⁷ MIKULEC 2013, 41.

⁷⁰⁸ MIKULEC 2013, 100.

či modlitbami.⁷⁰⁹ Jan Beckovský a Jindřich Ondřej Hoffmann se podrobněji věnují symbolice otvoru v kostelní klenbě, skrze který byla pomocí lana vytahována o svátku Nanebevstoupení Páně socha Krista směrem vzhůru, tedy směrem k nebesům. Otvor v kostelní v klenbě má podle zmíněných autorů představovat cestu k nebeskému Jeruzalému a současně ukazuje, „že každému hříšníkovi ráj nebeský vždycky, když se koli dá na pokání, jest otevřený.“⁷¹⁰ K takovému symbolickému výkladu bychom mohli přiřadit Lakoffovu a Johnsonovu orientační metaforu typu: „morálnost je nahoře“ a „amorálnost je dole“: hříšník dopouštějící se amorálních činů je situován dole, zatímco ideální nebeský svět je situován nahoře. V tomto smyslu získává prostorový vztah „dole a nahoře“ také symbolický význam jako vztah mezi „pozemským a nebeským“, přičemž tento vztah je chápán hierarchicky: věřící vzhlíží k nebesům a vztahuje svůj život k Bohu. Symbolika vertikální osy se projevuje i v barokní interpretaci kostelní věže – ta má představovat Písmo svaté „ku kterému se jako k nějaké věži utíkáme a jako z věže nebe blíže vidíme, tak z Písma“.⁷¹¹ Skrze Písmo svaté se dostáváme blíže k nebesům, a tak se jeho symbolem stává věž, na níž se člověk ocitá vysoko nad pozemským děním, kde získává pocit volnosti a jeho pohled směřuje do dálavy nebeské.

5.6. Iluzivní malba nebes jako rozvedení prostorového vztahu „dole – nahoře“, symbolicky interpretovaného jako vztah mezi „pozemským a nebeským“

Během rituálu vytahování sochy Krista vzhůru na svátek Nanebevstoupení Páně se klenba symbolicky v mysli věřícího proměňuje v nebesa – tento dojem může být podpořen, pokud jsou na klenbě nebesa skutečně namalována. Iluzivní fresky nebes prodlužovaly opticky prostor kostela ve směru vertikální osy. Jako příklad může posloužit výmalba kopule kostela Sant'Andrea delle Fratte od malíře Lanfranca z let 1621–25. Při pohledu vzhůru na iluzivní fresku nebes se zdá se, jakoby prostor kostela plynule přecházel do nekonečného prostoru nebeské dálavy. Pohled diváka stoupá po architektonických prvcích interiéru až k malbě, kde je směřován pomocí světelné režie až k poslednímu viditelnému bodu v závratné výšce, skrze který imaginárně prochází do prostoru nebes a putuje „nekonečně“ dál. Giovanni Pietro Bellori popisuje tuto fresku ve svém spise *Le vite de' Pittori, Scultori at Architetti Moderni (Řím 1672)* následujícím způsobem: „V střídavých intervalech světla a vzduchu se otevírá ráj naružovělých zářících paprsků s bezstarostným rejem andělů, kteří se tisknou ke středu pěveckého sboru mladíků a dětí sedících v třpytící se nádheře, vyluzujících zvuky a písně

⁷⁰⁹ MIKULEC 2013, 151.

⁷¹⁰ MIKULEC 2013, 147.

⁷¹¹ MIKULEC 2013, 147.

*pomocí fléten, viol, tympánů a mnoha dalších jiných nástrojů. Na samém vrcholku se kruhy zmenšují a ustupují do ještě jasnějšího zlatavého světla a něžně mizí v nejvzdálenější záři, kde se hlavičky cherubínů třpytí tak prchavými obrysy, že díky něžnosti barev slyšíme v tichu malby hrát nebeskou hudbu... Harmonie tak působivé malby nás samozřejmě vede vzhůru k nebesům a upřeně ji sledující se oko ani myšlenka neunaví, přestože musí překonat tak nesmírnou rozlohu.*⁷¹² Podle Belloriho se divákovy myšlenky skrze fresku dostávají přímo až k samotným nebesům. Díky působivosti malby je divák schopen překonat „nesmírnou rozlohu“, která ho od nebes dělí. Že právě pocit „nesmírné rozlohy“, či „nekonečného prostoru“ mohl barokního věřícího účinně přivádět ke kontemplaci Boha, dokládá následující popis anglického teologa Thomase Burneta z díla *Telluris theoria sacra (IX)* z roku 1681: „Podle mého názoru jsou na pohled v přírodě nejpríjemnější ty největší věci a po rozlehlé nebeské báni a nekonečných prostorách plných hvězd není nic, co bych pozoroval s větším potěšením než moře a hory. Je v nich cosi vznešeného a velkolepého, co přivádí ducha k velkým myšlenkám a vášním. Za takových okolností se mysl přirozeně pozvedá k Bohu a k Jeho velikosti a vše, v čem je třeba jen náznak nebo zdání nekonečna, vše, co přesahuje chápání, naplňuje mysl a svou velikostí ji přemáhá, takže je uvržena do jakéhosi příjemného úžasu a obdivu.“⁷¹³

Iluzivní zobrazení nebes se objevovalo v barokní architektuře i mimo sakrální architekturu, jak bylo již prezentováno při popisu Ploskovického výtahu. V profánní architektuře jsou často historické panovnické skutky pointovány obrazem křesťanských nebes, aby tak byla stvrzena jejich legitimnost (např. freska Vítězství Habsburků nad Turky u Vídně namalovaná v Trojském zámku v Praze nizozemskými malíři Abrahamem a Izákem Godinovými). Ale i tam, kde jsou nebesa obdařena antickými hrdiny a ne Bohem Otcem, Ježíšem Kristem a Duchem Svatým, zaznívá představa inteligibilního světa situovaného mimo pozemskou sféru. Že měly tyto malby nebes na stropích různých panství skutečně moc odvádět mysl diváka imaginárně k inteligibilním idejím, dokládá velice zajímavý dopis od Jana II. vévody z Montagu adresovaný antikváři Williamu Stukeleyovi, v němž autor komentuje malby, jež Lous Chéron vytvořil na Stukeleyově venkovském sídle v Boughton: „Pamatuješ si snad na ni (na bohyni mládí Hébé), jejíž postava je zpodobena na stropě mého sálu v Boughton – někteří filosofové si představují, že její postava byla vytvořena proudy tvých proslovů denně zde opakovaných, které od stolu stoupali vstříc nebesům, a kdyby se nezarazili o strop, mohly

⁷¹² GOMBRICH 1978, 155.

⁷¹³ Eco 2005, 284.

*na nebesích vytvořit dokonalejší, či krásnější souhvězdí než to Andromedino, ale protože skrze střechní sálu nemohli najít cestu ven, zkoncentrovali se na stropě do postavy Hébé.*⁷¹⁴ Na tomto dopise je zajímavé přesvědčení o ideovém, konceptuálním původu uměleckého díla – obraz bohyně Hébé je vytvořen z nehmotných myšlenek, které stoupaly k nebesům a na stropě sálu se transformovaly ve viditelný obraz. Tento aspekt nám může připomenout již zmiňovaný Belloriho popis výmalby kopule kostela Sant'Andrea delle Fratte – podle Belloriho stoupá k nebesům spolu s pohledem diváka i divákovy myšlenky.

Prostorový vztah „*dole a nahoře*“ může být symbolicky interpretován jako vztah mezi „*pozemským a nebeským*“ i v těch stavbách, kde se neobjevuje na stropě explicitní zobrazení nebes skrze iluzivní malbu. Nebesa mohou být v klenbě kostela iluzivně zobrazena pomocí světelné režie a to zvláště v těch případech, kdy se spodní tmavá část kostela otevírá do silně prozářené horní partie stavby (např. ve stavbách Guarina Guariniho a Jana Blažeje Santiniho). Tento vztah mezi pozemským a nebeským může být zároveň převeden i do horizontální roviny, jako například v kostele Nanebevzetí Panny Marie v Kladruších od Jana Blažeje Santiniho – divák putuje skrze loď až k prozářnému kněžišti, které působí jako nehmotná „*klec*“ schraňující světlo a které tímto způsobem vizualizuje v prostoru kostela nebesa. I architekti, kteří ve svých stavbách preferovali spíše čistou bílou barvu před iluzivní malbou, jako byl například Andrea Palladio, chápali symbolický význam prostorového vztahu „*dole a nahoře*“. Podle Palladia měly být chrámy umísťovány na vyvýšených polohách, protože stoupáním směrem vzhůru se Bohu prokazuje úcta: „*A budou-li ve městě pahorky, zvolí se nejvyšší jejich část. Ale nejsou-li tam vyvýšená místa, zdvihne se rovina chrámu nad ostatní město tolik, kolik bude vhodné, a ke chrámu se bude vystupovat po stupních, protože vystupování ke chrámu nese s sebou větší zbožnost a důstojnost. Čela chrámů se udělají tak, aby vedla do největší části města, aby se zdálo, že náboženství bylo ustanoveno jakoby strážcem a ochráncem měšťanů.*“⁷¹⁵

Koncepce zpřítomňování nebes pomocí iluzivních prostředků byla skrze misionáře zprostředkovávána i do cizích zemí. P. František Boryně ze Lhoty na Žatecku, český jezuitský misionář působící od roku 1696 až do své smrti roku 1722 v jižní Americe v peruánských oblastech mezi indiány Moxos, posílá 3. listopadu 1720 zprávu do Čech, v níž informuje Jakuba Mibese z Tovaryšstva Ježíšova, ředitele konviktu u sv. Bartoloměje na Starém městě v

⁷¹⁴ HAMLETT 2013, nepag. Překlad: Eliška Koryntová

⁷¹⁵ MACKOVÁ 1958, 223– 224 (4. l.).

Praze, o stavbě chrámu v misii sv. Pavla: *“V roce 1719 jsem položil základy k novému chrámu, který s pomocí boží má být ještě v tomto roce 1720 dokončen. Tento chrám sestává z mnoha vysokých, z cedru přitesaných sloupů; mezi každými dvěma takovými pilíři elegantně vypracované oblouky vytvářejí boční kaple, uprostřed pak převysoké klenutí jako by znázorňovalo oblohu. Časem budou tyto oblouky vyzdobeny zlatými hvězdami. (...) Krátce řečeno: tento kostel by mohl se ctí státi v Praze.”*⁷¹⁶ Tendence k iluzivnímu zobrazení, zdobnosti, velkoleposti a nadsázce byly důvodem, proč se barokní umění v svých počátcích tak rychle rozšířilo. Ty samé vlastnosti však vedli později k jeho úpadku a byly kritizovány. I kritika však může postihnout důležité vlastnosti umění, když si odmyslíme její pejorativní ráz. (Například o rituálech konaných v baroku na svátek Nanebevstoupení Páně nás informuje satirický spis vídeňského osvěcenského publicisty Josefa Richtera s názvem *Bildergalerie katholischer Misbräuche*, v překladu *Obrazová galerie katolických nešvarů*, z roku 1784.)⁷¹⁷ Alexander Pope ve svém veršovaném „*Dopise Lordu Burlingtonovi*“ z roku 1731 kritizoval tehdejší módu vysoké společnosti zdobit nákladně svá venkovská sídla a tropil si žerty z výmalby soukromých kaplí, které podle něj měli vzhledem k náboženské tématice poněkud frivolní ráz: „*Civiš nábožně na malby nástropní, kde svatí od Verria či Laguerre*⁷¹⁸ *šplhají, v dálavě zlatých oblaků polehávají a celičkový Ráj před tvůj zrak přináší.*“⁷¹⁹ Alexander Pope zde ve zkratce, i když s posměšným tónem, shrnul podstatu iluzivních fresek znázorňujících nebesa. Cílem těchto fresek je zpřístupnit divákovi křesťanská nebesa a to pomocí smyslově působivých krás. Mojmír Horyna navázal na slavnou tezi Zdeňka Kalisty, že pro baroko je typické „*hledání boha skrze tento svět*“⁷²⁰ a za hlavní cíl barokního umění považoval vizualizaci nadnebeského světa pomocí smyslových krás: „*Vnitřní étos barokního umění lze spatřovat ve snaze využít všech uměleckých prostředků (včetně iluzivních klamů, nádhery materiálů a záměrného osnování dílčích nejasností v kompozici) k orientaci „tohoto světa“ ke „světu onomu“.*“⁷²¹

⁷¹⁶ KALISTA 1941, 97, 212, 214 – 215.

⁷¹⁷ MIKULEC 2013, 151.

⁷¹⁸ Antonio Verrio (1636 – 1707) byl původem italský malířem, který do Anglie přinesl barokní nástěnnou malbu a před třicet let zde pracoval v královských službách. K jeho nejznámějším pracím patří fresky v Hampton Court. Louis Laguerre (1663 – 1721) byl francouzský malíř nástěnných maleb vyučený u Charlese Le Bruna, který pracoval v Anglii a v počátcích své tvorby pracoval s Antoniem Verriem.

⁷¹⁹ HAMLETT 2013, nepag.

⁷²⁰ KALISTA 2005, 27.

⁷²¹ HORYNA 1994, nepag.

5.7. Závěrečné shrnutí – vývoj dalšího možného bádání

V I.části této diplomové práce jsem se soustředila na výklad pojetí barokního architektonického prostoru českých historiků umění 20. století, přičemž jsem oblast svého zájmu vymezila především na prostor sakrální architektury. Ve II. části práce jsem se pokusila představit vlastní pohled na barokní sakrální architektonický prostor, který je založený na premise, že prostorové vztahy byly v baroku chápány symbolicky. Rozborem dobových textů se snažím ukázat, že prostorový vztah „*dole a nahoře*“ byl zažíván jako vztah mezi „*pozemským a nebeským*“. Zabývám se pojetím „*nebes*“ a „*chrámu*“ v Bibli. Ukazuji, že v baroku byl chrám chápán jako symbolický obraz nebeského Jeruzaléma a že měl přivádět věřícího ke kontemplaci Boha. V Bibli se objevuje tendence přirovnávat nebesa ke „*klenbě*“, či ke „*stanu*“ – z tohoto důvodu se domnívám, že se reálná architektonická klenba mohla stát snadno iluzivním obrazem nebes. Baldachýnová klenba se nad interiérovým prostorem rozprostírá jako nebesa, která Bůh podle Bible „*roztáhl*“ nad celým světem. (*Jb 9,8/Iz 40,22/44,24/45,12*) Nebesa jsou popisována metaforicky jako jakási hmotná hranice, kterou Bůh může zničit a „*svinout*“ (*Iz 34, 4 / Žd 1,10-12/Zj 6, 14i*). Pokud byla nebesa chápána jako „*hranice*“ oddělující pozemský svět od nadnebeské krajiny⁷²², mohla se architektonická klenba oddělující exteriér od interiéru stát vizualizací této hranice.

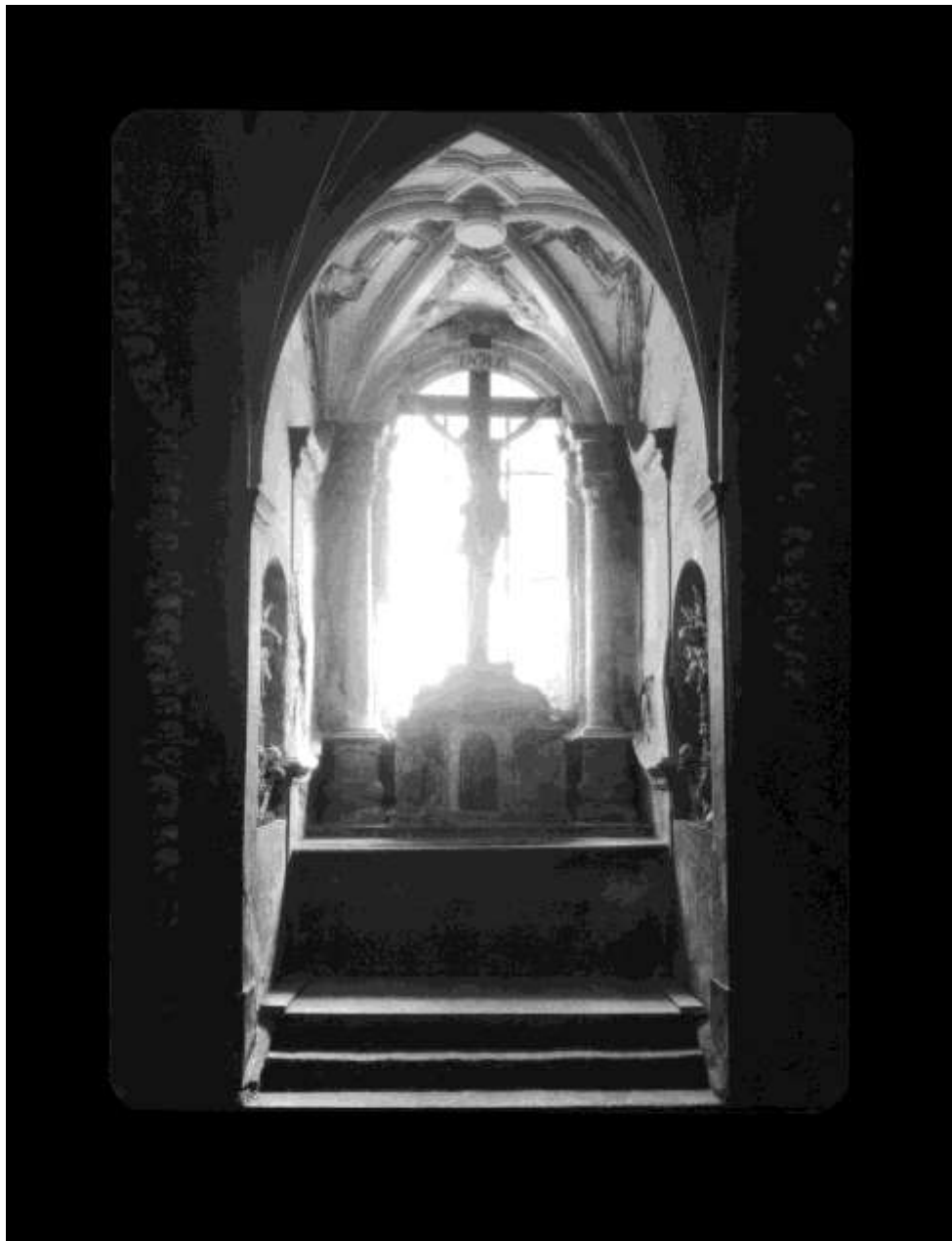
Kromě prostorového vztahu „*dole – nahoře*“ by bylo možno symbolicky interpretovat i jiné prostorové vztahy, například „*centrum – periferie, blízko – daleko, otevřené – uzavřené, vpravo – vlevo, vpředu – vzadu, u mě – přede mnou*“. Metoda, při níž se „*a priori*“ vytvoří určitá prostorová schémata („*centrum – periferie, blízko – daleko, otevřené – uzavřené, vpravo – vlevo, vpředu – vzadu, u mě – přede mnou*“), k nimž se bude dodatečně hledat symbolický výklad, může samozřejmě skončit dezinterpretací barokního myšlení a také značným zjednodušením dané problematiky na pouhé zkratkovité teze. Cílem této diplomové práce nebylo vytvořit apriorní schémata prostorových vztahů, ale jejím cílem bylo ukázat, že prostorové vztahy mohou být obdařeny symbolickými kvalitami. Jakým způsobem se konkrétně prostorové vztahy podílí na symbolické interpretaci barokního sakrálního prostoru? Zodpovězení této otázky by mohlo být cílem dalšího bádání o barokním architektonickém prostoru.

⁷²² NOVÁK 1988, 183.

V barokním sakrálním prostoru se věřící setkává s malířskými a sochařskými díly, které zviditelňují náboženské děje, zaznívá zde liturgická hudba, která má věřícího povznášet k nebesům, odehrávají se zde kultovní rituály prodechnuté symbolickými gesty, kněz zde pronáší kázání plná biblické symboliky. Architektonický prostor vytváří určitý rám, v němž všechny tyto symbolické prostředky smysluplně fungují a společně vytváří symboliku chrámu jako Nebeského Jeruzaléma. Prostorové vztahy se na symbolice sakrálního prostoru podílejí v tom smyslu, že diváka přivádějí k uměleckým dílům s explicitní symbolickou funkcí. V barokní době zřejmě neexistovala představa autonomně chápaného prostoru, který je nezávislý na hmotné konstrukci stavby. Toto pojetí prostoru bylo formulováno během 20. století. Barokní věřící však nepochybně zažívali sakrální prostor v jeho prostorových vztazích. Prostorové vztahy nikdy nejsou „autonomní“, protože se vždy k něčemu vztahují. Prostorové vztahy vyjadřují funkční náplň stavby a člověka v sakrálním prostoru orientují. Orientují ho směrem k hlavní pointě stavby, kterou se v baroku stává tabernákl s posvěcenou hostií – ta v katolickém sakrálním prostoru reálně zpřítomňuje Krista. Pomocí architektonických prostředků může být pohled diváka také směřován vzhůru, směrem k iluzivním malbám nebes. Základní směr, který věřícího směřuje ke svátosti, může být doplňován dalšími směry, které ho navádí do postranních kaplí. Podstatné je, že věřící jsou směřováni k oltární svátosti pospolu, jsou tedy orientováni i navzájem vůči sobě. Barokní architektonický prostor vytváří smysluplnou síť vztahů – tyto vztahy poukazují k Bohu, ale také utváří společenství věřících. Další bádání o barokním architektonickém prostoru se nemůže zaměřovat na pouhé tvarování prostoru a nemůže probíhat izolovaně od bádání zaměřeného na vztah sochařství a malířství k architektonickému prostoru. Tvrzení, že prostor je skutečnost nezávislá na hmotě, lze brát pouze jako nadsázku a účinnou literární parabolu, která umožňuje historikům umění vyjádřit přesvědčení, že prostor lze architektonicky strukturovat, ačkoli je nehmotný.

1. Jan Blažej Santini-Aichel: hřbitovní kostel Všetech svatých, Sedlec, kolem 1710

Reprodukce z knihy Memento Mori (Praha 1998) s fotografiemi od Václava Jiráska a Ivana Pinkavy. Mojmír Horyna doplnil fotografie Jiráska a Pinkavy symbolickým popisem, v nichž využívá tradiční křesťanskou světelnou metaforiku.

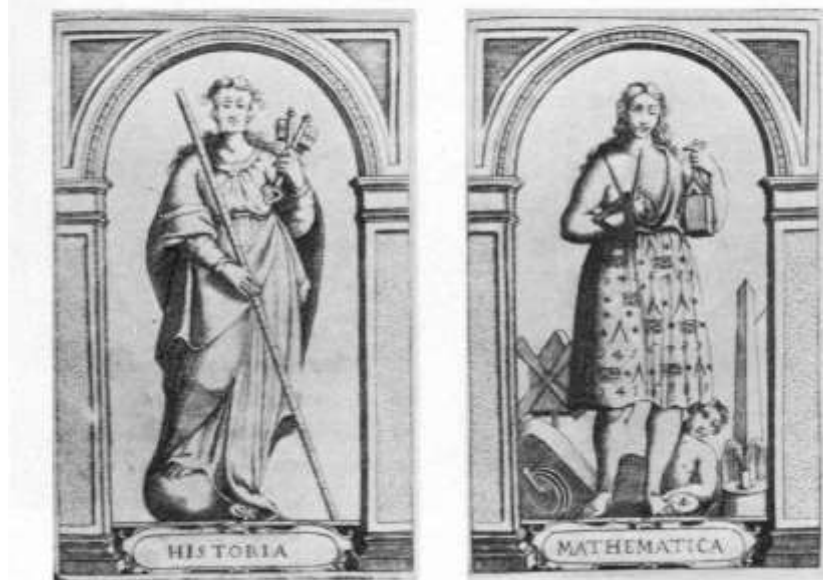


2. Christophoro Giarda: Sacra Theologia, Rhetorica, Historia, Mathematica, rytiny ze spisu *Icones Symbolicae*, Milán 1626

Ernst Hans Gombrich na základě spisu Christophora Giardy dokázal, že v baroku byly alegorie chápány jako symbolické obrazy zobrazující nehmotné Ctnosti.



133-134. *Sacra Theologia; Rhetorica*. Engravings from C. Giarda, *Icones Symbolicae*, Milan, 1626



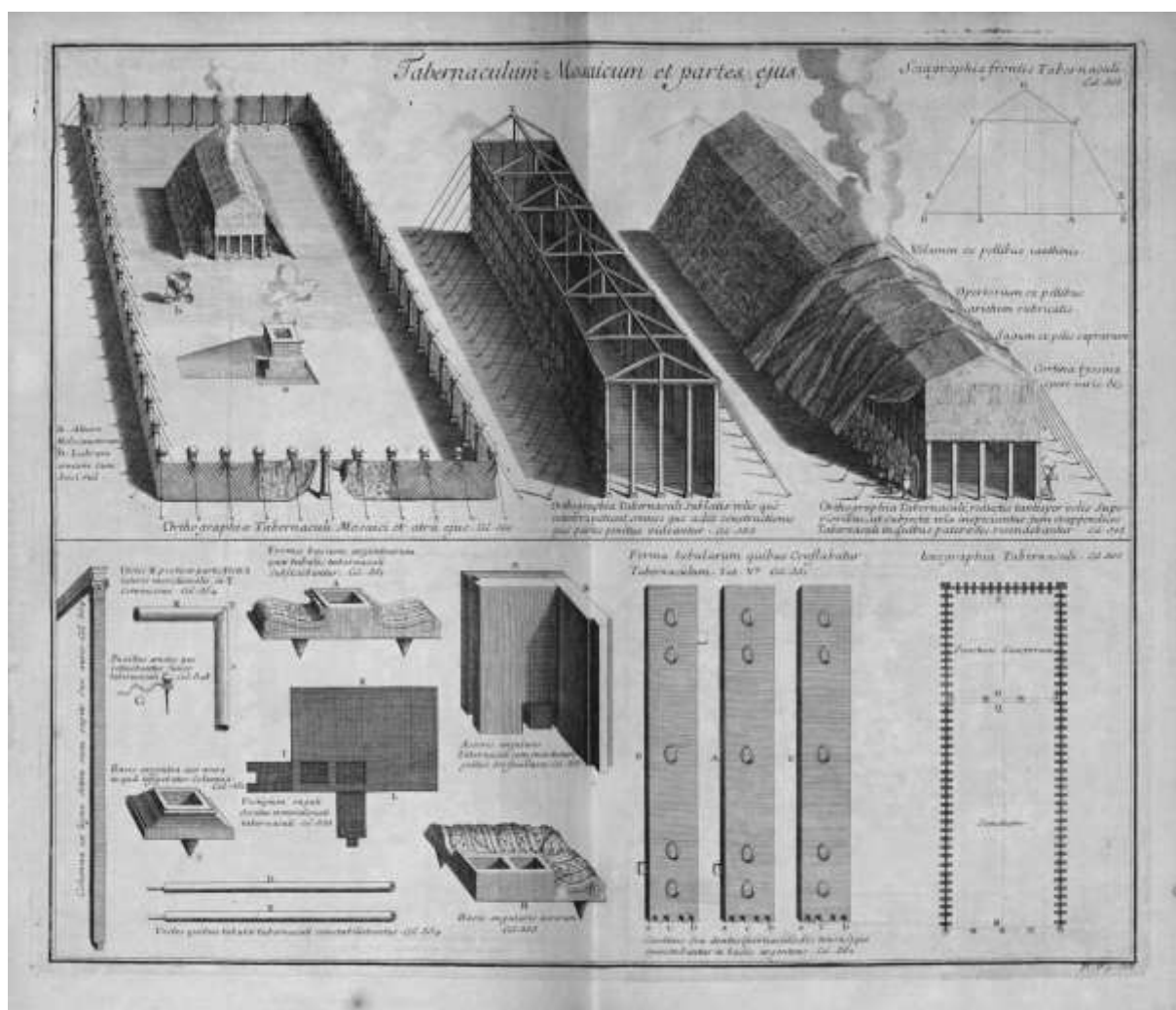
135-136. *Historia; Mathematica*. Engravings from C. Giarda, *Icones Symbolicae*, Milan, 1626

3. A. Sucquet: *Piae considerationes ad deceinandum a malo et faciendum bonum cum iconibus viae vitae aeternae*, 1672, ilustrace znázorňující vážení ctností a hříchů po smrti

Ilustrace symbolicky zobrazuje vážení ctností a hříchů po smrti. Od váhy vedou dvě cesty: jedna směřuje do nebes, druhá do pekel a do očistce. Brána do nebes je zobrazena jako otvor v nebeské klenbě tvořené oblaky.



4. Bernard Lamy (autor)/Ferdinand Delamonce(ilustrátor)/Pierre François Giffart (rytec):
 Starozákonní velesvatyně, De Tabernaculo Foederis, de sancta civitate Jerusalem, et de
 Templo ejus. Libri septem. Auctore Bernardo Lamy, congregations Oratorii presbytero, , Paříž
 1720, fol.704, Bibliothèque du Tribunat/ Bibliothèque universitaire de Montauban



5.a 6. Augustin Calmet: Starozákonní velesvatyně, Dictionnaire historique, critique, chronologique, géographique et littéral de la Bible, par le R. P. Dom Augustin Calmet, Paříž 1722–28, fol. II 496 a fol 498, Bibliothèque nationale de France, sign. FOL-T-568 (2)



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

7. a 8. Hieronymi Pradi et Ioannis Baptistae Villalpandi: Jeruzalémský chrám, In Ezechielem explanationes et apparatus urbis, ac templi Hierosolymitani commentariis et imaginibus illustratus. Opus tribus tomis distinctum, , Řím 1596–1604, fol. 610 a fol. 612, ETH-Bibliothek Zürich, sign. Rar 861 fol



9. Thomas Whittemore (a jeho restaurátorský tým): fotografie chrámu Hagia Sofia v Istanbulu z let 532–537, 1948, sign. SII-S-I.9(48)

„...chrám tento také nebývale oplývá jasem, plný slunečních paprsků odrážejících se od mramoru.“ (Procopius, De Aedificiis)



10. Thomas Whittemore (a jeho restaurátorský tým): fotografie chrámu Hagia Sofia v Istanbulu z let 532–537, 1948, sign. SII-S-2.I(36)

„Sférická kupole dělá kostel nadmíru krásným: díky lehkosti stavby se zdá, že nespočívá na pevných základech, ale že zakrývá prostor pod sebou, jako kdyby byla z nebe zavěšena na smyšleném zlatém řetězu.“ (Procopius, De Aedificiis)



11. Thomas Whittemore (a jeho restaurátorský tým): fotografie chrámu Hagia Sofia v Istanbulu z let 532–537, 1948, sign. SII-S-I.II(36)

„Skutečně, zachtělo by se ti tvrdit, že jeho interiér není osvětlován zvenčí, ale že záření zde vzniká samo vevnitř, taková hojnost světla zaplavuje tuto svatyni.“ (Procopius, De Aedificiis)



12. Jan Blažej Santini Aichel: Svaté schody při kostele Nanebevzetí Panny Marie a sv. Karla Velikého v Praze na Karlově, 1708–1711 pohled na otvor v klenbě vedoucí do cílového prostoru zastřešeného lucernou

Klenba cílového prostoru Svatých schodů je zakončena lucernou. V klenbě je vybrán otvor, takže světlo z lucerny je směřováno skrze zdivo klenby směrem k diváku. Otvor je rámován dvojicí andílků a v jeho středu je umístěn kříž. Při úplném přiblížení je lucerna viditelná, zpočátku se však zdá, že světlo vyzařuje zpoza kříže samo od sebe.



13. Jan Blažej Santini Aichel: Svaté schody při kostele Nanebevzetí Panny Marie a sv. Karla Velikého v Praze na Karlově, 1708–1711, pohled do klenby před cílovým prostorem zastřešeným lucernou

Nehmotné světlo je zde důmyslným způsobem zarámovááno – ve spojení s Křížem se stává symbolickým obrazem Krista. Lucerna není zpočátku viditelná a tak se zdá, že světlo vyzařující zpoza kříže není reálného, ale nebeského původu



14. Josef Richter: Bildergalerie katholischer Misbräuche (Obrazová galerie katolických nešvarů), 1784, ilustrace znázorňující rituál konaný na svátek Nanebevstoupení Páně.

Vídeňský osvícenský publicista Josef Richter kritizoval v satirickém duchu rituál vytahování sochy Kristovy vzhůru ke kostelní klenbě, který v baroku se konal na svátek Nanebevstoupení Páně.



15. Giovanni Lanfranco: Nanebevzetí Panny Marie, kopule kostela Sant'Andrea delle Fratte, 1621–25

. Giovanni Pietro Bellori popisuje tuto fresku ve svém spise *Le vite de' Pittori, Scultori at Architetti Moderni* (Řím 1672) a tvrdí, že „Harmonie tak působivé malby nás samozřejmě vede vzhůru k nebesům“.



6. Seznam vyobrazení – II.díl

1. **Jan Blažej Santini-Aichel:** hřbitovní kostel Všech svatých, Sedlec, kolem 1710.
Reprodukce z: JIRÁSEK/NOVÁK/ CHLÍBEC/PINKAVA /HORYNA 1998
2. **Christophoro Giarda:** Sacra Theologia, Rhetorica, Historia, Mathematica, rytiny ze spisu Icones Symbolicae, Milán 1926. Reprodukce z: GOMBRICH 1978, nepag., obrázky č. 133–136
3. **A.Sucquet:** Piae considerationes ad deceinandum a malo et faciendum bonum cum iconibus viae vitae aeternae, 1672, ilustrace znázorňující vážení ctností a hříchů po smrti.
Reprodukce z: MIKULEC 2013, 228
4. **Bernard Lamy** (autor)/**Ferdinand Delamonce**(ilustrátor)/**Pierre François Giffart** (rytec): Starozákonní velesvatyně, De Tabernaculo Foederis, de sancta civitate Jerusalem, et de Templo ejus. Libri septem. Auctore Bernardo Lamy, congregations Oratorii presbytero, , Paříž 1720, fol.704, Bibliothèque du Tribunal/ Bibliothèque universitaire de Montauban. BLEIJENBERG 2013, nepag.
5. **Augustin Calmet:** Starozákonní velesvatyně, Dictionnaire historique, critique, chronologique, géographique et littéral de la Bible, par le R. P. Dom Augustin Calmet, Paříž 1722–28, fol. II 496, Bibliothèque nationale de France, sign. FOL-T-568 (2).
Reprodukce z: BLEIJENBERG 2013, nepag.
6. **Augustin Calmet:** Starozákonní velesvatyně, Dictionnaire historique, critique, chronologique, géographique et littéral de la Bible, par le R. P. Dom Augustin Calmet, Paříž 1722–28, fol. II 498, Bibliothèque nationale de France, sign. FOL-T-568 (2).
Reprodukce z: BLEIJENBERG 2013, nepag.
7. **Hieronimi Pradi et Ioannis Baptistae Villalpandi:** Jeruzalémský chrám, In Ezechielem explanationes et apparatus urbis, ac templi Hierosolymitani commentariis et imaginibus illustratus. Opus tribus tomis distinctum, , Řím 1596–1604, fol. 610, ETH-Bibliothek Zürich, sign. Rar 861 fol. Reprodukce z: BLEIJENBERG 2013, nepag.
8. **Hieronimi Pradi et Ioannis Baptistae Villalpandi:** Jeruzalémský chrám, In Ezechielem explanationes et apparatus urbis, ac templi Hierosolymitani commentariis et imaginibus

illustratus. Opus tribus tomis distinctum, , Řím 1596–1604, fol. 612, ETH-Bibliothek Zürich, sign. Rar 861 fol. Reprodukce z: BLEIJENBERG 2013, nepag.

9. **Thomas Whittemore** (a jeho restaurátorský tým): fotografie chrámu Hagia Sofia v Istanbulu z let 532–537, 1948, sign. SII-S-1.9(48)
10. **Thomas Whittemore** (a jeho restaurátorský tým): fotografie chrámu Hagia Sofia v Istanbulu z let 532–537, 1948, sign. SII-S-I.II(36)
11. **Thomas Whittemore** (a jeho restaurátorský tým): fotografie chrámu Hagia Sofia v Istanbulu z let 532–537, 1948, sign. SII-S-2.1(36)
12. **. Jan Blažej Santini Aichel**: Svaté schody při kostele Nanebevzetí Panny Marie a sv. Karla Velikého v Praze na Karlově, 1708–1711 pohled na otvor v klenbě vedoucí do cílového prostoru zastřešeného lucernou. Fotografie: autor
13. **Jan Blažej Santini Aichel**: Svaté schody při kostele Nanebevzetí Panny Marie a sv. Karla Velikého v Praze na Karlově, 1708–1711, pohled do klenby před cílovým prostorem zastřešeným lucernou. Fotografie: autor
14. **Josef Richter**: Bildergalerie katholischer Misbräuche (*Obrazová galerie katolických nešvarů*), 1784, *ilustrace znázorňující rituál konaný na svátek Nanebevstoupení Páně*. Reprodukce z: MIKULEC 2013, 150
15. **Giovanni Lanfranco**: Nanebevzetí Panny Marie, kopule kostela Sant'Andrea delle Fratte, 1621–25. Reprodukce z: <https://www.pinterest.com/pin/221943087861270180/>, vyhledáno 11. 12. 2014

7. Seznam použité literatury a pramenů

BENEŠOVSKÁ 1999 — Klára BENEŠOVSKÁ: Vysoký chór, klenba. In: Petr CHOTĚBOŘ / Klára BENEŠOVSKÁ / Ivo HLOBIL / Milena BRAVERMANOVÁ / Marie KOSTÍLKOVÁ: Petr Parlér. Svatovítská katedrála. 1356–1399, Praha 1999

BEVAN 1940 — EDWYN BEVAN: Holy Images, An Inquiry into Idolatry and Image-Worship in Ancient Paganism and Christianity, London 1940

Bible. Ekumenický překlad 1990 — Bible. Písmo svaté Starého a Nového zákona. Ekumenický překlad. Přeložily ekumenické komise pro Starý a Nový zákon podle ekumenického vydání z r. 1985, Praha 1990

BIRNBAUM 1941 — Vojtěch BIRNBAUM: Barokní princip v dějinách architektury, Praha: Vyšehrad 1941

BIRNBAUM 1947 — Vojtěch BIRNBAUM: Listy z dějin umění, Praha 1947

BIRNBAUM 1987 — Vojtěch BIRNBAUM: Prostor v architektuře. In: Vývojové zákonitosti v umění, Praha: Odeon 1987, 66–67

BORSI 2000 — Stefano BORSI: Borromini, Art et Dossier n. 153, Febbraio 2000

BRONKOVÁ-KOFRŮŇOVÁ 2004 — BRONKOVÁ-KOFRŮŇOVÁ Johana: Ideální předobrazy a sakrální architektura období baroka. In: FEJTOVÁ/LEDVINKA/PEŠEK/VLNAS 2004, 295–331

COLEOVÁ 2000² — Alison COLEOVÁ : Perspektiva. Vizuální průvodce teorií a technikami od renesance k pop artu, Bratislava 2000²

CUTTLE 2007 — Christopher CUTTLE: Light for Art's Sake. Lighting for Artwork and Museum Displays, Oxford/Burlington 2007

DEWING 1940 — H. B. DEWING : Buildings, Vol. VII Loeb Classical Library edition of Procopius, 1940, 27–28. In: Greek and Roman Authors on LacusCurtius,

<http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Procopius/Buildings/home.html>, vyhledáno 1. 2. 2011

ECO 2004 — Umberto ECO: Meze interpretace, Karolinum 2004

ECO 2005 — Umberto ECO: Dějiny krásy, Praha 2005

ECO 2007 — Umberto ECO: Umění a krása ve středověké estetice, Argo 2007²

ECO 2009² — UMBERTO ECO: Teorie sémiotiky, Praha 2009²

FAHR-BECKEROVÁ 1998 — Gabriele FAHR-BECKEROVÁ: Secese, Praha 1998

FEJTOVÁ/LEDVINKA/PEŠEK/VLNAS 2004 — Olga FEJTOVÁ / Václav LEDVINKA/ Jiří PEŠEK/ Vít VLNAS (eds.): Barokní Praha – Barokní Čechie 1620 – 1740, Praha 2004

FRÁNEK 2009 — Zdeněk FRÁNEK: Interview. H.O.M.i.E. Design&Architektura, 01–02/2009, 124–127: <http://www.homie-mag.cz/index.php?id=363.>, vyhledáno: 5. 5. 2011

GADAMER 1992 — Hans Georg GADAMER: Are the poets falling silent? In: Dieter MISGELD / Graeme NICHOLSON (eds.): Hans Georg Gadamer on Education, Poetry, and History Applied Hermeneutics, NYC 1992, 73–81

GADAMER 1999 — Hans-Georg GADAMER: Člověk a řeč, Praha 1999

GADAMER 2010 — Hans-Georg GADAMER: Pravda a metoda, Praha: Triáda, 2010

GEHRY/MILUNIČ 1993 — Frank GEHRY / Vlado MILUNIČ: Budova Nationale Nederlanden. In: Architekt 22, ročník XXXIX, listopad 1993, 14

GIEDION 1971 — Sigfried GIEDION: Architecture and the Phenomena of Transition, Cambridge 1971

GIEDION 2008 — Sigfried GIEDION: Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition, Cambridge, Massachusetts, 5. rozšířené vydání, Londýn 2008

GOMBRICH 1978 — Ernst Hans GOMBRICH: Symbolic Images. Studies in the Art of Renaissance II, Oxford 1978

- GRYGAR 2005 — Filip GRYGAR: Kritika založení galileovské vědy v Husserlově „Krizi evropských věd a transcendentální fenomenologii“, Červený Kostelec 2005
- GRUBER 2009 — Samuel D. GRUBER: Sacred Space. Louis Kahn and the Architecture of Quite Reverence. In: Tablet. A new read on jewish life, <http://tabletmag.com/jewish-arts-and-culture/14889/sacred-space>, 7. 10. 2009, vyhledáno 14. 4. 2015
- HÁJEK 2003 — P. HÁJEK Česká krajina a baroko: urbanismus českého baroka na příkladu města Jičína a jeho okolí. 1. vydání. Praha: Malá Skála 2003
- HÁJEK/SÁDLO 2004 — P. HÁJEK / J. SÁDLO: Česká barokní krajina: co to vlastně je? In: Dějiny a současnost XXVI, 2004, č. 3–4
- HAMLETT 2013 — Lydia HAMLETT: Longinus and the Baroque Sublime in Britain. In: Nigel Llewellyn and Christine Riding (eds.): *The Art of the Sublime*, January 2013, <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/lydia-hamlett-longinus-and-the-baroque-sublime-in-britain-r1108498>, vyhledáno 14. 2. 2015
- HAVRÁNEK/BĚLIČ/HELCL/JEDLIČKA 2011 — B. HAVRÁNEK / J. BĚLIČ / M. HELCL / A. JEDLIČKA: Slovník spisovného jazyka českého, Praha 2011. In: Ústav pro jazyk český AVČR, <http://ssjc.ujc.cas.cz/search.php?hledej=Hledat&heslo=inteligibiln%C3%AD&sti=EMPTY&where=hesla&hsubstr=no>, vyhledáno 12. 4. 2015
- HEIDEGGER 2005 — HEIDEGGER Martin: Básnický bydlí člověk, Praha 2005
- HEIDEGGER 2006 — HEIDEGGER Martin: Konec filosofie a úkol myšlení, Praha 2006
- HEIDEGGER 2009 — HEIDEGGER Martin: Věda, technika a zamyšlení, Praha 2009
- HENDRYCH 1998 — HENDRYCH J.: Krajina kulturní a historická. In: Zprávy památkové péče 1998, 73–75
- HENDRYCH 2001 — HENDRYCH J.: Barokní zahrady a krajinné úpravy. In: Krajina jako kulturní prostor, Česká komora architektů, Praha 2001, 15 ad
- HERZÁN 2005 — HERZÁN Dominik: Pacov / přednáška Vláda Miluniče 22. 8. 2005. In: Earch, <http://www.earch.cz/cs/pacov-prednaska-vlada-milunice>, vyhledáno 23. 3. 2015

HLOBIL 2003 — Ivo HLOBIL: Apriorní pojetí prostoru Vojtěcha Birnbauma. In: Milena SRŠŇOVÁ (ed.): Sborník z kolokvia „Prostor a architektonický prostor“, konaného dne 4. 4. 2003 v Loosově vile v Praze, Praha, Springer Media 2004 (CD-ROM), 23

Souvislosti: Revue pro literaturu a kulturu

HORYNA 1994 — HORYNA Mojmír: Sakrální a architektura. In: Souvislosti. Revue pro literaturu a kulturu 2/1994, <http://www.souvislosti.cz/archiv/horyna2-94.htm>, vyhledáno 10. 5. 2015

HORYNA 1996 — Mojmír HORYNA: Památka a její autenticita ve světle teorie Aloise Riegla. In: Zprávy památkové péče / ročník LVI / číslo 7 – 8 / 1996, 207

HORYNA/KUČERA 1998 — M. HORYNA / J. KUČERA : Dientzenhoferové, Praha 1998

HORYNA 1998 — HORYNA Mojmír: Jan Blažej Santini – Aichel, Praha 1998

HORYNA 2001a — Mojmír HORYNA: Tvář barokní Čechie. Baroko v české krajině a historické paměti. In: Vít VLNAS (ed.): Sláva barokní Čechie. Umění, kultura a společnost 17. a 18. století, katalog výstavy NG v Praze, Praha 2001, 249 ad

HORYNA 2001b – Umělecko-historický průzkum. Kostel sv. Jana Nepomuckého na Zelené hoře ve Žďáru nad Sázavou. In: HORYNA/CHUDÁREK/VINAŘ 2001, nepag.

HORYNA 2001c — Mojmír HORYNA: Žďár nad Sázavou – Zelená hora. Ambity poutního kostela sv. Jana Nepomuckého. Uměleckohistorické hodnocení. In: HORYNA/CHUDÁREK/VINAŘ 2001, (příloha E6-d), 1–48

HORYNA/CHUDÁREK/VINAŘ 2001 — Mojmír HORYNA / Zdeněk CHUDÁREK / Jan VINAŘ: Poutní kostel sv. Jana Nepomuckého na Zelené hoře. Žďár nad Sázavou. Přípravná dokumentace stavby, MURUS, monumenta renovamus – projekce, s. r. o., Praha 2001

HORYNA 2003 — HORYNA Mojmir: Ontologie světla - typy světla v barokním umění (Ontology of light – types of light in Baroque Art). In: J. ZEMÁNEK (ed.): Ejhle světlo, katalog Moravské galerie v Brně, Brno 2003, 218–231

HORYNA 2004a — Mojmir HORYNA: Několik poznámek ke vztahu hmoty a prostoru vrcholně barokní architektury. In: FEJTOVÁ/LEDVINKA/PEŠEK/VLNAS 2004, 193–221

HORYNA 2004b — Mojmir HORYNA: „Novostavba památky“ – nonsense, nebo nevinný protimluv? Anketa a vybrané příklady, in: Zprávy památkové péče/ ročník 64/2004/číslo 5, 388

HORYNA 2005 — Mojmir HORYNA: Kryštof/Christoph Dientzenhofer (1655–1722). K 350. Výročí narození génia českého baroka, Praha 2005

HORYNA/OULÍKOVÁ 2006 — Mojmir HORYNA / Petra OULÍKOVÁ: Kostel Nejsvětějšího Salvátora a Vlašská kaple. Praha – Staré Město, Kostelní Vydří 2006

HORYNA 2008 — Mojmir HORYNA: Prolegomena ontologie architektury. In: Milena BARTLOVÁ, Hynek LÁTAL (Eds.): Tvarujete si sami? Sborník 3. sjezdu historiků umění 25.–26. září 2008, 160–171

HUSSERL 1996² — E. HUSSERL: Krize evropských věd a transcendentální fenomenologie, Praha 1996²

HVÍŽDALA 2011 — Karel HVÍŽDALA: Prostory a dialogy Evy Jiřičné, Prostor 2011

INGERLE 2010 — Petr INGERLE: Příběh perspektivy - dějiny jedné ideje. Od renesance k modernímu umění a myšlení, Brno 2010

JIRÁSEK/NOVÁK/ CHLÍBEC/PINKAVA /HORYNA 1998 – Václav JIRÁSEK / Robert V. NOVÁK / Bohdan CHLÍBEC / Ivan PINKAVA / Mojmir HORYNA: Memento Mori, Praha Torst 1998

KAHN 1999 — Louis KAHN: Ticho a světlo, Praha 1999

KALISTA 1941 — Zdeněk KALISTA: Cesty ve znamení kříže. Dopisy a zprávy českých misionářů XVII.–XVIII. věku ze zámořských krajů, Praha 1941

KALISTA 1997 — Zdeněk KALISTA: Po proudu života (1), Brno 1997

KALISTA 2005 — Zdeněk KALISTA: Tvář baroka, Praha 2005

KAPLICKÝ 2005 — Jan KAPLICKÝ: Album, Praha 2005

KAPLICKÝ/MITÁŠOVÁ 2005 — Jan KAPLICKÝ / Monika MITÁŠOVÁ: Interview. In: Cyril ŘÍHA/ Marcela STEINBACHOVÁ (eds.): Kruh. Texty o architektuře 03/05. Sborník přednášek a rozhovorů Napříč švýcarskou architekturou, Praha 2005

KAPLICKÝ 2007 — Jan KAPLICKÝ: Nemůžeme žít jen z historie, in: Hospodářské noviny, 16.3. 2007

KARFÍKOVÁ 1997 — KARFÍKOVÁ: Hierarchické universum Dionysia Areopagity, in: Studie z patristiky a Scholastiky Praha 1997, 115–116

KOLÍBAL 2003 — Stanislav KOLÍBAL (ed.): Le Corbusier. Kdysi a potom, Praha 2003

KOUDELKA/HLADKÝ 2005 — Martin KOUDELKA / Vojtěch HLADKÝ: Dionysios Areopagita: Listy O mystické theologii, Praha 2005

KRATOCHVÍL 1998 — Petr KRATOCHVÍL: Socha v kontextu, in: Fórum stavitelství a architektury 1/1998

KRATOCHVÍL 2009 — Petr KRATOCHVÍL (ed.): Velké dějiny zemí Koruny české – Architektura. Tematická řada, sv.1, Paseka 2009

KRČÁLOVÁ 1974 — Jarmila KRČÁLOVÁ: Centrální stavby české renesance, Praha 1974

KROUPA 2005 — Jiří KROUPA: Místo jako zázrak, aneb Obrana architektonického prostoru, in: Milena SRŠŇOVÁ (ed.): Prostor a architektonický prostor. Sborník z kolokvia. e-book. První vyd. Praha: Springer media CZ, 2005, 24–28

KROUPA 1996 — Jiří KROUPA: Školy dějin umění. Metodologie dějin umění I, Brno 1996

KROUPA 2010 — Jiří KROUPA: Metody dějin umění. Metodologie dějin umění II, Brno 2010

KUBLER 1962 — George KUBLER: The Shape of Time: Remarks on the History of Things, New Haven, Yale University Press, 1962

KUNČÍŘ 1926 — Ladislav KUNČÍŘ: Svatého Otce a Učitele Církve Aurelia Augustina Vyznání, Praha 1926

LAKOFF /JOHNSON 2002 — George LAKOFF / Mark JOHNSON: Metafory, kterými žijeme, Brno 2002

LÁB/TUREK 2009 — Filip LÁB / Pavel TUREK: Fotografie po fotografii, Praha 2009

LURKER 1999 — Manfred LURKER: Slovník biblických obrazů a symbolů, Praha 1999

LÍBAL 1991 — Dobroslav LÍBAL: Baroko a česká krajina. In: Barokní umění a jeho význam v české kultuře: symposium Praha 11.–12. prosince 1986, Národní galerie: sborník k připomenutí osobnosti a díla Oldřicha J. Blažíčka. Praha: Národní galerie, 1991, 134–136

MACEK 1989 — Petr MACEK: K tvorbě K. I. Dientzenhofera z pohledu krajinného urbanismu, In: Architektura ČSSR, VI/1989, 21 ad

MACEK 2007 — Petr MACEK: Barokní architekt Václav Špaček (1689-1751), I. díl, dizertační práce Filozofická fakulta Univerzity Karlovy – Ústav pro dějiny umění, Praha 2007

MACKOVÁ 1958 — Libuše MACKOVÁ: Andrea Palladio. Čtyři knihy o architektuře, v nichž se po krátkém pojednání o pěti rádech a o těch pokynech, které jsou při stavění nejnужnější,

pojednává o soukromých domech, o cestách, o mostech, o náměstích, o xystech a o chrámech, Praha 1958

MC QUILLAN 1991 — J. P. MC QUILLAN: Geometry and Light in the Architecture of Guarino Guarini, Cambridge, 1991

MENCL 1948 — MENCL Václav: Česká architektura doby lucemburské, Praha 1948

MENCL 1973 — MENCL Václav: Smysl české barokní architektury, in: Umění, roč. XXI, 1973, č. 3, 206–225

MIKULEC/KŮRKA 2013 — Zdeněk BENEŠ / Kateřina BOBKOVÁ-VALENTOVÁ / Martin HOLÝ / Dalibor JANIŠ / Pavel KŮRKA / Jiří MIKULEC / Martina ONDO GREČENKOVÁ / Svatava RAKOVÁ / Tomáš STERNECK: Církev a společnost raného novověku v Čechách a na Moravě, Praha 2013

MIKULEC 2013 — Jiří MIKULEC: Náboženský život a barokní zbožnost v českých zemích, Praha 2013

MILUNIČ 1991 — MILUNIČ Vlado: Pohled do černé kuchyně in: Architekt duben 1991, ročník XXXVII, 5

MORETTI 2002 — Luigi MORETTI: Struktury a sekvence prostoru, in: Stavba ročník.9, č.6 (2002) , 39–43

NAŇKOVÁ 1986–1987 — Věra NAŇKOVÁ: Kostel sv. Voršily v Praze. K problematice české barokní architektury kolem roku 1700, in: Sborník prací filosofické fakulty brněnské univerzity, 1986–1987, 33–39

NAŇKOVÁ/HORYNA/VILÍMKOVÁ 1988 — Věra NAŇKOVÁ / Mojmír HORYNA / Milada VILÍMKOVÁ: Architektura. In: Emanuel POCHE (ed.): Praha na úsvitu nových dějin: Čtvero knih o Praze. Architektura. Sochařství. Malířství. Umělecké řemeslo, Praha 1988

NEUMANN 1971 — Jaromír NEUMANN: Ideový koncept poutního kostela sv. Jana Nepomuckého na Zelené hoře. Poznámky k ikonologickému rozboru. In: Sborník prací filosofické fakulty brněnské university, F 14–15, 1971, 235–256.

NEUMANN 1974 — Jaromír NEUMANN: Český barok, Praha 1974

NEUMANN 1985 — Jaromír NEUMANN: Ikonologie Santiniho chrámu v Kladrubech. In: Umění 33, 1985, č. 2, 97–136

NEVÍMOVÁ 2001 — Petra NEVÍMOVÁ: Barokní kostel – chrám Boží, nebo sbírka uměleckých předmětů? In: Architektura v prostoru a čase, Souvislosti 1/2001, <http://www.souvislosti.cz/101/nevim.html>, vyhledáno 27. 4. 2015

NORBERG-SCHULZ 1994 — Christian NORBERG-SCHULZ: Genius loci, Praha 1994

NOVÁ 2007 — Magdalena NOVÁ: Chobotnice? A proč ne? In: Mladá fronta DNES 3.3. 2007

NOVÁK 1988 — J. NOVÁK: Teologické studie. Eusebius Pamphili. Biskup v palestinské Caesarei. Církevní dějiny (Ecclesiastica historia), Praha 1988.

NOVOTNÝ 2006 — Jaroslav NOVOTNÝ: Krajina, řeč a otevřenost bytí. Studie k Heideggerovu existenciálnímu pojetí prostorovosti, Praha 2006

NOVOTNÝ 2008 — Jaroslav NOVOTNÝ (ed.): Mezi rozprostraněností a významovou orientací. In: NOVOTNÝ Jaroslav (ed.): Člověk mezi rozprostraněností a krajinou. Studie k rozmanitosti chápání prostoru, Praha 2008, 17–37

PAPAPETROS 2011 — Spyros PAPAPETROS: Architecture and Regression. In: The Cornell Journal of Architecture 8, January 1/2011, <http://cornelljournalofarchitecture.cornell.edu/read.html?id=21>, vyhledáno 7. 8. 2014

PATOČKA 1992³ — Jan PATOČKA: Přirozený svět jako filosofický problém, Praha 1992³

PAVLÍK 1969 — Milan PAVLÍK / J. ŠÍMA: Příspěvek k otázce zaklenutí lodi kostela sv. Mikuláše v Praze III. In: umění 17, 1969, č. 1, s. 76–83

PAVLÍK /UHER 1974 — Milan PAVLÍK/ Vladimír UHER: Dialog tvarů. Architektura barokní Prahy, Praha 1974

PAVLÍK/SMOLKA 1985 — Milan PAVLÍK / Jaroslav SMOLKA: Princip těsny v barokní architektuře a hudbě. In: Umění 33/1985, 473–491

PAVLÍK 1993 — Milan PAVLÍK: Rozbor klenby lodi kostela sv. Markéty v Praze na základě fotogrammetrického zaměření. In: HLAVÁČEK Ivan / BLÁHOVÁ Marie: Milénium Břevnovského kláštera (1993–1993). Sborník statí o jeho významu a postavení v českých dějinách, Praha: Karolinum 1993, 245–258

PAVLÍK 2001 — Milan PAVLÍK: Rozbor klenby lodi kostela sv. Josefa v Obořišti (1702–1711). In: Dějiny staveb 2001, 139–140

PAVLÍK 2003 — Milan PAVLÍK: Cihelné konstrukce vrcholně barokních kleneb guarinistického směru v Čechách. In: Zprávy památkové péče. Časopis státní památkové péče / 63, č. 2, (2003), 85–86

PRODI/MCCUAIG 2012 — Paolo PRODI / William MCCUAIG: Discourse on Sacred and Profane Images. Gabriele Paleotti, Los Angeles 2012

PETŘÍČEK 1997 — Miroslav PETŘÍČEK: Úvod do současné filosofie, Praha 1997

PĚTOVÁ 2006 — Marie PĚTOVÁ: K problematice „časo-prostoru“ v Heideggerových Beiträge zur Philosophie. In: VRABEC M. (Ed.) : Fenomenologické studie k prostorovosti 2, Praha 2006, 39–49

PĚTOVÁ 2007 — Marie PĚTOVÁ: K Heideggerovu určení Ortschaft. In: NOVOTNÝ Jaroslav (ed.): Fenomenologické studie k prostorovosti 3., Praha 2007, 143–151

PĚTOVÁ 2008 — Marie PĚTOVÁ: Prostorovost člověka u pozdního Heideggera. In: Jaroslav NOVOTNÝ (Ed.): Člověk mezi rozprostraněností a krajinou. Studie k rozmanitosti chápání prostoru, Praha 2008

RADA 1955 — Oldřich RADA: Prostor v barokní pohybové architektuře. Architektonická analytická studie. In: Umění III, 1955, 213–240

RIEGEL 2003 — Alois RIEGEL: Moderní Památková péče, Praha 2003

RICHTER 1944 — Václav RICHTER: O pojmu baroka v architektuře, Olomouc 1944

RICHTER 1966 — Václav RICHTER: Santinis pläne für die kirche auf der Zelená hora (Grünen berg) bei Saar, in: Sborník prací filosofické fakulty brněnské university 1966/10

RICHTER 1968 — Václav RICHTER: Poznámky k baroknímu umění. In: O barokní kultuře. Sborník statí, Brno, 1968, 147 ad

RICHTER 1955 — Václav RICHTER: Zámecká kaple ve Smiřicích. In: Sborník prací filosofické fakulty brněnské university 4, 1955, 93

RICHTER 1960 — Václav RICHTER: K ontologickým pojmům v umění. In: Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity F5, 1960, 106–111

RICHTER 2000 — Zdeněk KUDĚLKA/Bohumil SAMEK (Eds.): Václav Richter, Umění a svět. Studie z teorie a dějin umění, Praha 2000

ROYT 1991 — J. ROYT: Barokní pout' a poutní místa. In: Dějiny a současnost roč. 13., č. 3, 1991, 27–31

ROYT 1993 — J. ROYT: České nebe: topografie poutních míst barokních Čech: katalog výstavy, Praha 6. dubna - 13. června 1993. 1. vydání. Praha: Národní galerie, 1993

ROYT/ŠEDINOVÁ 1998 — Jan ROYT / Hana ŠEDINOVÁ: Slovník symbolů. Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii, Praha 1998

ROYT 1999 — Jan ROYT: Obraz a kult v Čechách 17. a 18. století, Praha 1999¹

ROYT 2001 — Jan ROYT: Posvátná krajina Čech. In: Umělecká reflexe krajiny, Česká komora architektů, Praha 2001, 41 ad

ROYT 2002 — Jan ROYT: Středověké malířství v Čechách, Praha 2002

ROYT 2006 — Jan ROYT: Slovník biblické ikonografie, Praha 2006

ROWE 2007 — Colin ROWE : Matematika ideální vily a jiné eseje, Praha 2007

SARNITZ 2003 — August SARNITZ: Loos, Köln Taschen 2003

STEFAN 1959 — Oldřich STEFAN: Plastický princip v české architektuře barokní na počátku 18. věku. In: Umění 7/1959, 1–17

STEFAN 1959 — Oldřich STEFAN: Barokní princip v české architektuře 17. a 18. století. In: Umění 7/1959, 305 ad

SHELLING 1992 — F.W.J. SCHELLING: Filosofická zkoumání bytnosti lidské svobody a s tím souvisejících předmětů s komentáři Ch. Herrmanna, H. Fuhrmanse a W. Schulze, Filosofický ústav ČSAV, Praha 1992

SCHWARZER 1991 — Mitchell W. SCHWARZER: The Emergence of Architectural Space: August Schmarsow's theory of Raumgestaltung. In: Assemblage, No. 15 (Aug., 1991), 48–61

ŠÉPKA 1995 — Jan ŠÉPKA: Most - součást města I. Veřejná anonymní soutěž. Cena Jaromíra Krejčara – II. ročník 1993. Přemostění Jeleního příkopu. In: Architekt 19, září 1995, ročník XLI, 5–6

ŠVÁCHA 1996 — Rostislav ŠVÁCHA: Otázky pro dům, který tančí. In: Architekt 14 – 15/1996

ŠVÁCHA 1997/1998 — Rostislav ŠVÁCHA: O kritice. In: Česká komora architektů, Ročenka 1997/98

ŠVÁCHA/ROBOVÁ/BAUM 2000 — Rostislav ŠVÁCHA / Dita ROBOVÁ / Mirko BAUM: Forma sleduje vědu: Teige, Gillar a evropský vědecký funkcionalismus 1922–1948, Praha Galerie Jaroslava Fragnera 2000

ŠVÁCHA 2001a — Rostislav ŠVÁCHA: August Schmarsow, Podstata architektonické tvorby. Ke spisu Augusta Schmarsowa o podstatě architektury z roku 1893. In: Umění 49, 2001, č. 6, 561–568

ŠVÁCHA 2001 b — Rostislav ŠVÁCHA: „Představy a metaforý. Richterova teorie architektonického prostoru, 1944 – 1948. In: Milan Togner (ed.), Václav Richter 1900–1970. Olomouc 2001, 41–20

ŠVÁCHA 2002a — Rostislav ŠVÁCHA: Architekti zaspali. Prostor jako konstrukt historiků umění, 1888–1914. In: Stavba Roč.9, č.6 (2002) , 30–38

ŠVÁCHA 2002b — Rostislav ŠVÁCHA: Živoucí prostor Luigiho Morettiho. In: Stavba ročník.9, č.6 (2002), 39

ŠVÁCHA 2003 — Rostislav ŠVÁCHA: Architektonický prostor. In: Monika MITÁŠOVÁ (ed.): Kruh. Texty o architektuře 01/02. Sborník přednášek a rozhovorů, Praha 2003, 50–57.

ŠVÁCHA 2004a — Rostislav ŠVÁCHA: Prostor versus místo. Proměny konstrukt architektonického prostoru v padesátých a šedesátých letech 20. století, in: Milena SRŠŇOVÁ: (ed.), Sborník z kolokvia „Prostor a architektonický prostor“, konaného dne 4. 4. 2003 v Loosově vile v Praze, Praha, Springer Media 2004 (CD–ROM), s. 4–14; příspěvky do diskuse 36, 38, 43–46, 52–53, 62, 66–67.

ŠVÁCHA 2004b — Rostislav ŠVÁCHA: Česká architektura a její přisnost. Padesát staveb 1989–2004, Praha 2004

ŠVÁCHA 2009a — Rostislav ŠVÁCHA: Druhé vzepětí radikálního baroka (1723 – 1751). In: Petr KRATOCHVÍL (ed.): Velké dějiny zemí Koruny české. Tématická řada. Architektura, Praha / Litomyšl 2009, 477–503

ŠVÁCHA 2009b — Rostislav ŠVÁCHA: Radikální baroko a barokní neogotika ((1699–1723). In: Petr KRATOCHVÍL (ed.): Velké dějiny zemí Koruny české. Tématická řada. Architektura, Praha / Litomyšl 2009, 446–476

ŠVEC 2010 — O. ŠVEC: Role „žitého světa“ ve fenomenologické teorii vědy. In: Bedřich VELICKÝ / Kateřina TRLIFAJOVÁ / Pavel KOUBA (eds.): Spor o přirozený svět, Praha 2010, 85–105

TRETERA 2002 — Ivo TRETERA: Nástin dějin evropského myšlení. Od Thaléta k Rousseauovi, Praha a Litomyšl 2002⁴

ULIČNÝ 2011 — Petr ULIČNÝ: Kristus v pohybu. Přemístitelné objekty v liturgii středověkých Čech, in: Umění LIX/2011, 126–144

VÁCLAVÍK/MACEK/BOROVÍČKA 2007 – R. František VÁCLAVÍK / Petr MACEK / Vít BOROVÍČKA: Klenba kostela Nanebevzetí Panny Marie v Nové Pace – možnosti laserového 3D skenování pro analýzu kleneb. In: Svorník 5, 2007, 355–364

VAN BEEK 2011 — Martijn VAN BEEK: The Limits of Infinity. Sigfried Giedion and the Evolution of the Reception of Guarino Guarini. In: Oase Journal for Architecture. Baroque, číslo 86, prosinec 2011

VÁCLAVÍK 2011 — R. František VÁCLAVÍK: Klenba pod drobnohledem. Nová Paka (okres Jičín), kostel Nanebevzetí Panny Marie. 3D skenování jako nástroj studia architektury. In: Vladimír RAZÍM/ Petr MACEK (eds.): Zkoumání historických staveb, Praha 2011, 171–173

VIDLER 2000 — Anthony VIDLER: Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture, Cambridge, Massachusetts, London 2000

VENTURI/IZENOUR/SCOTT BROWN 1977 – VENTURI Robert / IZENOUR Steven / Denise SCOTT BROWN: Learning from Las Vegas, Cambridge MA: MIT Press, revised 1977

VENTURI 2004 — Robert VENTURI: Složitost a protiklad v architektuře, Praha 2004

VESELÝ 2004 — Dalibor VESELÝ: Světlo a nekonečno v barokní architektuře. In: FEJTOVÁ/LEDVINKA/PEŠEK/VLNAS 2004, 223–244

VESELÝ 2008a — Dalibor VESELÝ: Architektura ve věku rozdělené reprezentace – Problém tvořivosti ve stínu produkce, Praha 2008

VESELÝ 2008b — Dalibor VESELÝ: Architecture as a Humanistic Discipline. In: Marie KLIMEŠOVÁ (Ed.): *Studia historiae artium I. Acta universitatis carolinae. Philosophica et historica* 2 – 2008.

VARINI 2012 — Felice VARINI: Démarche. In: Felice Varini, <http://www.varini.org/03dem/dem01.html>, vyhledáno: 26. 4. 2015.

VOELKER 1981 — Evelyn VOELKER: Charles Borromeo's *Instructiones fabricate et supellectilisecclesiasticae*, 1577, Book I, a translation with commentary and analysis, 1981. In: Evelyn Voelker, <http://evelynvoelker.com/>, vyhledáno 18.2. 2015.

VOELKER s.d. — Evelyn VOELKER: Charles Borromeo's *Instructiones fabricate et supellectilis ecclesiasticae*, 1577, Book II, a translation with commentary and analysis. In: Evelyn Voelker <http://evelynvoelker.com/>, vyhledáno 18.2. 2015.

VOJVODÍK 2008 — Josef VOJVODÍK: Povrch, skrytost, ambivalence. Manýrismus, baroko a česká avantgarda, Praha 2008

VOUGA 2009 — François VOUGA: *Teologie Nového zákona*, Jihlava 2009

VYBÍRAL 2004 — Jindřich VYBÍRAL: Architekti zaspali? K pojmu prostoru v teorii architektury 19. století, in: SRŠŇOVÁ Milena (ed.), *Sborník z kolokvia „Prostor a architektonický prostor“*, konaného dne 4. 4. 2003 v Loosově vile v Praze, Praha, Springer Media 2004 (CD-ROM), 15 – 22.

VYBÍRAL 2011 — Jindřich VYBÍRAL: Strukturální analýza Hanse Sedlmayra, přednáška z cyklu *Umění včera a dnes* konaná na VŠUP dne 19.4. 2011. In:

<http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/121533-on-line-z-vsyp-strukturalni-analyza-hanse-sedlmayra/>, vyhledáno 9.9. 2014.

WITTLICH 1987 — Petr WITTLICH: Umění a život. Doba secese, Praha 1987

WITTLICH 1992 — Petr WITTLICH: Literatura k dějinám umění. Vývojový přehled, Praha 1992

WYLLER 1996 — E. A. WYLLER: Pozdní Platón, Praha 1996

ZEVI 1966 — Bruno ZEVI: Jak se dívat na architekturu, Praha 1966